مقدمة

فى

دراســــة الأدب

دكتور
عبد الحميد القط

٢٠٠٥-٢٠٠٦

الفهـــرس

مقدمة فى دراسة الأدب

عندما ندرس الأدب لابد أن نقف طويلاً أمام كلمة الأدب معرفين بها. ولابد أن نسأل أنفسنا عن مفهوم كلمة الأدب.

الأدب يمثل ما أبدعه الإنسان من شعر ونثر، لا يقصد به التفاهم أو قضاء الحاجات اليومية ذات الأغراض النفعية البحتة، وإنما يقصد به التعبير عن المشاعر، والتأثير على الآخرين. ومن ثم يتسم الأدب بأسلوب خاص وصياغة متميزة تفرق بينه وبين ما ليس أدباً.

ولو نظرنا إلى بعض التعريفات التى تطلق على الأدب حديثاً، أو التى كانت تطلق عليه قديماً لوجدنا اختلافات كثيرة. طبقاً لظروف كل عصر، وحاجة الناس الأدبية فيه.

وتأتى كلمة الأدب فى اللغة على وجوه منها الدعوة إلى الطعام، ومنها السلوك الذى يعتاده الشخص ويتطمه ويمرن عليه. كما تأتى بمعنى تعليم الأدب أو تعلم ذلك الأدب ، الذى هو ثمرة الإبداع، جاء فى اللسان : " الأدب : الذى يتأدب به الأديب من الناس، سمى أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد "[1] وقوله : " الأدب أدب النفس والدرس، والأدب، الظرف وحسن التناول، وأدب فهو أديب من قوم أدباء. وأدبه فتأدب علمه" [2]

---

(١) ، (٢) لسان العرب. مادة أدب ص ٤٣.

فالأدب ما يتعلمه الأديب ليكون أديبـاً، فهـو معـارف الأديـب المختلفة التى تؤهله لكى يمارس فن الأدب من نحو ولغة وشعر ونثر وغير ذلك ويدل الأدب كذلك على حسن التأتى للشئ، وحسن التعامـل وحسن التناول. وهنا تصبح كلمة الأدب معبرة عن سلوك الشـخص، كما تعبر عن معارفه كذلك. فهى تدل على الأخلاق والمعرفة وقد تـدل الكلمة فى أصل نشأتها على معان أخرى كالدعوة إلى الطعام، فـالأدب هو الداعى إلى الطعام، والمأدبة هى الوليمة التى يدعى إليها. يقـول ابن منظور: " والمأدبة : الطعام ...... والآدب الداعى إلى الطعام: قال طرفة:

نحن فى المشتاة ندعو الجفلى .:. لا ترى الآدب فينـا ينتقـر.(١)

ويقول بن منظور أيضا : " إن هذا القرآن مأدبة الله فـى الأرض فتعلموا من مأدبته، يعنى مدعاته"(٢)

وقد تغير هذا المعنى ليستقر على معنيين: السـلوك الأخـلاق، والمعارف التى يكتسبها الأديب ليكون أديباً، ثم أطلق هذا الاسم حديثاً على الأدب شعره ونثره، وأصبح صاحبة أو مبدعه كاتباً أو شاعراً، أو أديباً يجمع بين الشعر والنثر.

ويقول ابن خلدون فى تعريفه للأدب : " قالوا : الأدب هو حفـظ أشعار العرب، وأخبارها، والأخذ من كل علم بطرف ، يريـدون مـن

(١) ، (٢) لسان العرب: مادة أدب ص ٤٣.

علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط، وهى القــرآن والحديث إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم فى كلام العرب."(١)

ويرى أن الكتب التى يمكن أن تثقف الأديب وتعينه على أن يكون أديباً هى أربعة كتب فيقول : " وسمعنا من شيوخنا فى مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهى أدب الكتاب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتباين للجاحظ، وكتاب النــوادر لأبى على القالى البغدادى، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفــروع عنها." (٢)

وعلم الأدب علم يطلب منه ثمرته وأثره فى الإجادة فى المنظوم والمنثور، ومن ثم يجعله ابن خلدون علماً لا موضوع له: يقول: " هذا العلم لا موضوع له ينظر فى إثبات عوارضه و نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهى الإجادة فى فنى المنظــوم والمنثــور على أساليب العرب ومناحيهم، فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالى الطبقة ، وسجع متساو فــى الإجــادة إلخ.." (٣)

ونجد لكلمة الأدب عند ابن قتيبة، معنيين :

<u>الأول</u> التحلى من الكاتب بصــفات معينــة أخلاقيــة وســلوكية يوضحها قوله : فمن : " أمده الله بآداب النفس : من العفاف والحلم ،

(١) ابن خلدون: المقدمة ، دار العلم. بيروت لبنان ط٤ ، ١٩٨١ ،ص ٥٥٣.
(٢) نفسه ص ٥٥٣ ، ٥٥٤.
(٣) نفسه ص ٥٥٣.

والصبر والتواضع للحق، وسكون الطائر ، وخفض الجناح، فهذا المتناهى فى الفضل، العالى فى ذرى المجد، الحاوى قصب السبق، الفائز بخير الدارين، إن شاء الله تعالى "(١)

والثانى: الجانب المعرفى: الذى يحتاج إليه الأديب إذ يتكون الكتاب من عدة أبواب أو كما يسميه الكاتب كتباً، مثل كتاب المعرفة ، كتاب تقويم اليد، كتاب تقويم اللسان، وكتاب الأبنية (أبنية الأفعال)، أبنية الأسماء، وهى أبواب ثقافية بالمعرفة اللغوية والأدبية. وهو كتاب تعليمى، ليثقف الأديب أو الكاتب لكى يكون كاتباً على مستوى جيد.

والأدباء القدامى كانوا يتثقفون ثقافة شاملة تشمل علوم اللغة كالنحو وعلم اللغة ويدرسون كذلك الأدب من شعر ونثر ولم يكونوا يسمون أدباء. ولو ضربنا مثالاً بالقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى صاحب كتاب " الوساطة " ، فإننا نجده قاضياً ومع ذلك فهو ملم بالأدب والنقد ويصدر كتابه الوساطة بين أبى تمام والبحترى دالاً على ثقافة واسعة وذوق رفيع وللقاضى مؤلفات أخرى منها كتاب " تفسير القرآن الكريم " وكتاب " تهذيب التاريخ " ثم كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومة، وهو مع ذلك شاعر ومن شعره:

يقولون لى فيك انقباض وإنما .:. رأوا رجلاً عن موقف الذل أحجما
ومازلت منحازاً بعرضى جانباً .:. من الذم اعتد الصيانة مغنماً

(١) ابن قتيبه : أدب الكاتب، المكتبة التجارية ، المطبعة السلفية ، القاهرة، ١٢٤٦ هـ ، ص ١٧.

إذا قيل هذا مشرب قلت قد أرى .:. ولكن نفس الحر تحتمل الظما
ولم أقض حق العلم إن كان كلما .:. بدا مطمع صيرته لى سلما
ولم ابتذل فى خدمة العلم مهجتى .:. لأخدم من لاقيت لكن لأخدما
أأشقى به غرساً وأجنيه ذلة .:. إذا فابتياع الجهل قد كان أحزما
ولو أن أهل العلم صانوه صانهم .:. ولو عظموه فى النفوس تعظما

وهو شعر فيه رصانة، وفى صاحبة انفة، وغرة نفس ومن ثم ظهر ذوقه واضحاً فى نقده فى كتاب الوساطة فهو ذواقة للشعر، صائب الرأى،رصين العبارة ، نافذ الفكر. وينطبق عليه ما نسميه اليوم بالأديب. فقد جمع بين الإبداع والنقد.

أما الأمدى صاحب كتابة الموازنة فله عدد من الكتب تدل على تنوع ثقافته وأنها لا تقتصر على ثقافته الدينية: وهذه الكتب " تفضيل امرئ القيس على شعر الجاهلين، وتبيين غلط قدامه فى كتابه " نقد الشعر " والمؤتلف والمختلف من أسماء الشعراء، ومعانى شعر البحترى. والرد على ابن عمار فيما خطأ فيه أبا تمام وفرق ما بين الخاص والمشترك ومن معانى الشعر، فَعَلْتُ، وأفعلتُ. فضلاً عن كتاب "الموازنة" وهو فوق ذلك شاعر: يقول عنه محي الدين عبد الحميد: "كان حسن الفهم، جيد الدراية والرواية .. وله شعر حسن، وتأليف جيدة تدل على بصر صحيح وإطلاع واسع"[١] فهو يحصل المعارف العلمية

(١) الأمدى: الموازنة ج١ ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط٣ ، مطبعة السعادة، بمصر. ١٩٥٩ ص ٨.

المختلفة، كما انه شاعر أيضا. وهو لهذا كله أديب بمفهومنا هذه الأيام.

ونجد ناقداً آخر وهو أبو بكر محمد بن يحيى الصولى (ت ٣٣٥) وإن كان فى الأساس لغوياً يكتب كتابه أخبار أبى تمام، منطلقاً من ثقافة لغوية واسعة، وله تصانيف لغوية كثيرة لا داعى لذكرها لوفرتها[١]

ويعرف عن كثير من مؤلفى الكتب الأدبية أنهم كانوا أدباء كثيرى التأليف، وأن كثيراً منهم كانوا شعراء. ومن هؤلاء أبو الفرج الأصبهانى مؤلف كتاب الأغانى فقد كان شاعراً، وله مؤلفات تبلغ واحداً وثلاثين كتاباً، كما أن آراءه فى كتاب الأغانى تمثل نقدا له قيمته فى كثير من الأحيان.

ويعد ابن عبد ربه أديباً بمفهومنا العصرى، فهو رجل واسع الثقافة " ولد سنة ٤٢٦ هـ، ونشأ بقرطبة وتثقف بثقافة عصره من فقه وتفسير وحديث ونحو وعروض وتاريخ أدب، واتصف بصفات الندمان من حب للموسيقى، وغرام بالصوت والوجه الحسن، وظهر أثر ذلك كله فى كتابة العقد، ففيه الثقافة والموسيقى والإشادة بهما، وبالنبيذ وبالوجه الحسن واضح جلى "[٢]

---

(١) انظر فى هذا الصولى. أخبار أبى تمام: لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص هـ ى، أ هـ ى.

(٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ص و

ومن الواضح هنا أن الأديب فى الغالب كان يلم بمعارف عصره لغوية وشرعية وأدبية.

وقد كان الرجل شاعراً، وله آراء فى النقد يخالف بها غيره مبثوثة فى كتابه وقد أثنى عليه الدكتور أحمد أمين فقال:

" وفى الحق إن شخصية المؤلف فى " العقد " أوضح من شخصيات المؤلفين فى " البيان والتبين "، و " الكامل " و " الأمالى "، " عيون الأخبار " ، فإن مؤلف " العقد " مختار ومنشئ معاً، فهو يقدم للباب بمقدمه من إنشائه لطيفه الأسلوب، جيدة المعانى وهو يتبع الباب بما ينشئه من شعره، وهو يشيع فى الكتاب آراه فى نقد ما ينقل" (١)

ولا شك فى أن فى قول الدكتور أحمد أمين بعض المبالغة ولكن ابن عبد ربه على كل حال أديب بمفهومنا الحديث. بصفته شاعراً وناقداً وصاحب اختيارات.

ويذهب كارل نلينو فى تعريفه لأصل كلمة الأدب إلى ما ذهبت إليه المعاجم ولكنه ينفرد برأى ينقله عن غيره وخلاصته أن كلمة الداب وهى العادة، قد جمعت على آداب، وأن هذه الأخيرة اشتقت منها كلمة الأدب بمرور الزمن: " ومع أن جمعه لا يذكر فى كتب اللغة ليس من المحال أن العرب قد جمعوه على آداب ... كما يجمع بئر على آبار ، وثأر على أثار، ورأس على أراس، ورأى على آراء، وحيث أن حسن السيرة والأدب إنما كان عند العرب بحفظ ما كانوا توارثوه عن

(١) نفسه ص ك

أسلافهم من العوائد المستحسنة لعلهم استعملوا لفظ الآداب عبارة عن تلك العوائد أى السنة المحمودة. ثم على تمادى الزمان اشتقوا من ذلك الجمع المتداول اصطلاحه صيغة جديدة لمفرده أعني الأدب .. " [١] وهو رأى يستحق التقدير لما فيه ذكاء وقياس على مواد لغوية أخرى.

وتجد كلمة الأدب فى بعض الأشعار القديمة معبرة عن المعنى الخلقى كقول الشاعر:

أكنيه حين أناديه لأكرمه .:. ولا ألقبه والسوأة اللقبا
كذاك أدِّبتُ حتى صار من خُلُقى .:. إنى وَجَدْتُ ملاك الشيمة الأدَبا[٢]

وكلمة الأدب هنا، والمشتقة من التأديب تعنى صفة أخلاقية يعتز بها صاحبها، فقد هذب حتى صار مؤدباً. ويقول المرزوقى فى شرح البيت، " يصف حسن عشرته لصاحبة وجليسه، ومؤاخذه نفسه بصيانته وإكرامه فيقول : إذا خاطبته خاطبته بأحب أسمائه إليه، وهو الكنية، وأعدل عن نبزه ولقبه، لأنى على هذا أدبت، حتى تطبعت، فصار خلقاً ثانياً لى وإن كان أصله تخلقاً؛ فإنى وجدت الأدب ملاك الأخلاق. والملاك اسم لما يملك به الشئ، فهو كالرباط والنظام وما أشبههما."[٣]

والفخر من الشاعر فخر أخلاقى لا علمى ولا ثقافى، ولا نجد ذكراً لكلمة الأدب فى باب الأدب فى كتاب الحماسة إلا فى هذين البيتين

(١) تاريخ الآداب العربية : ط٢. دار المعارف. القاهرة، ١٩٧٠ ص ٢٩.
(٢) ، (٣) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة ــ ج ٣. هيئة التأليف والترجمة والنشر . ط٢ . القاهرة ، ص ١١٤٦.

أو بالأحرى فى الثانى منهما، ولكن الباب يدور حول معـان أخلاقيـة واجتماعية تعد مثلاً أو كانت كذلك فى عصرها.

ونجد فى البيان والتبين للجاحظ نصاً يدل دلالة قاطعة علـى أن الأدب أو التأديب يقوم على جانبين: الأول تهـذيبى والثـانى تعليمـى تثقيفى يقول الجاحظ : " قال عتبة بن أبى سفيان لعبد الصمد مـؤدب ولده: ليكن أول ما تبدأ به من إصلاح بنى إصلاح نفسك، فإن أعيـنهم معقودة بعينك، فالحسن عندهم ما اسـتحنت، والقبـيح عنـدهم مـا، استقبحت، وعملهم كتاب الله، ولا تكرههم عليه فيملـوه، ولا تتـركهم عنه فيهجروه، ثم روهم من الشعر أعفه، ومن الحـديث أشـرفه، ولا تخرجهم من علم إلى غيره حتى يحكموه، فإن ازدحام الكلام فى السمع مضله للفهم، وتهددهم بى وأدبهم دونى، وكن لهم كالطبيـب الـذى لا يعجل بالدواء قبل معرفة الداء ... "(١)

ونجد للكلمة معناها الخلقى فى كتاب " دليل الراغبين إلى رياض الصالحين " هى أحاديث شريفة ترمى إلى غـرس مكـارم الأخـلاق. والفضائل المختلفة(٢).

وذلك يفهم من مفهوم الأدب كما ورد فى صحيح مسـلم حيـث يتناول الباب الدعوة إلى قيم خلقية وسلوكية(٣).

(١) البيان والتبين : ج٣ ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان د.ت ص ٣٥ ، ٣٦.
(٢) دليل الراغبين إلى رياض الصالحين: الإمام يحيى بـن شـرف النـووى، الشـركة الجديدة. دار الثقافة ط١، الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ٣٨١ - ٥١٨.
(٣) صحيح مسلم: تحقيق محمد فؤاد عبد الباقى. ط ٣ دار الحديث ط١. القاهرة، ١٩٩٧، ص ٥٤٨ - ٥٦٨.

معنى كلمة الأدب حديثاً

يطلق الأدب حديثاً على الشعر والنثر، والنثر له فنون مختلفة كالمسرحية، والرواية، والقصة ، والقصة القصيرة، والمقال الأدبى.

ولا يكون الشعر شعراً إلا إذا تحققت له صفة الجمال الأسلوبى، وإذا أصبح الشعر يصاغ صياغة خاصة من التصوير والتعبير الذى يتجاوز غيره من ألوان التعبير.

وقد لاحظ القدماء أن الشعر له أسلوبه الخاص الذى يخالف أسلوب النثر، وأنه ليس شعراً بالوزن وحده، وإنما بفضل صياغته السامية البارعة.

يقول القاضى الجرجانى : " والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقر به منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشئ متقناً محكماً، ولا يكون حلوا مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفا رشيقاً[1] ويقصد القاضى إلى أن الشعر يتلخص فى العبارة الجميلة التى تميل إليها نفس من يقرؤه أو يسمعه، وليس عملاً عقلياً ولا منطقياً صرفاً.

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه: تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرين، دار العلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٠.

ويذهب إلى أن فى الشعر روحاً تكسبه القدرة على التأثير وتمنحه القبول حتى ولو لم يكن متقناً كل الإتقان بينما قد يكون شاعر آخر يتقن حرفته كل الإتقان ولكن شعره يخلو من هذه الروح فيبدو عديم التأثير قليل الحلاوة والجمال. وخلاصة هذا الذى يقصده الجرجانى، هو الموهبة التى تكسب الصياغة جمالاً لا يتحقق فى غيرها.

ومما يدل على اعتقاده بأن لب الشعر هو الصياغة الجميلة الرشيقة قوله : " وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه فى تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء، والبحترى فى المتأخرين، وتتبع نسيب متيمى العرب، ومتغزلى أهل الحجاز، كعمر ، وكثير، وجميل ، ونصيب وإضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً، وأفصح لفظاً وسبكاً، ثم انظر واحكم وأنصف، ..... وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب،وشحذته الرواية وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردئ والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح."[١]

فالشعر يمثل الصياغة الجميلة الرشيقة المؤثرة فى نفس متلقى ذلك الشعر، دون تكلف، وافتعال فإن ما خرج من القلب وقع فى القلب

(١) نفسه ص ٢٤ ، ٢٥.

أما التصنع والتكلف فلا يقاس بمثل هذا الشعر الـذى يتسـم بـالطبع وجمال الصياغة. ولعل فى إشارته إلى شعر العشاق العرب مـا يـدل دلالة قاطعة على دور الصدق فى تأثير الشعر علـى مـن يقـرؤه أو يسمعه.

والجاحظ (ت ٢٥٠ هـ) له رأى فى الصياغة الأدبية إذ يعتقـد أن التعبير الأدبى يقوم على جودة الصياغة ولا يقوم على نقل المعنى وحده حتى ولو كان هذا المعنى جيداً ورائعاً فى ذاته. ومن ثم أعلـن منذ القرن الثالث الهجرى أن الشعر صياغة وضرب مـن التصـوير، وأنه ليس بالمعنى وحده يعد الشعر شعراً. يقول : " وأنا رأيـت أبـا عمرو (الشيبانى)، وقد بلغ من استجابته لهذين البيتين، ونحن فـى المسجد الجامع يوم الجمعة، أن كلف رجلاً حتى أحضره قرطاساً ودواة حتى كتبهما. وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول الشعر أبـداً، ولولا أن أدخل فى الحكم بعض الغيب، لزعمت أن ابنه لا يقول شـعراً أبد. والبيتان هما:

لا تحسبن الموت مـوت البلـى .:. فإنمـا المـوت سـؤال الرجـال
كلاهمـا مـوت ولكـن ذا .:. أفظع مـن ذاك لـذل السـؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعـانى مطروحـة فـى الطريق، يعرفها العجمى، والعربى، والبدوى ، والقـروى، والمـدنى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج (وكثرة

الماء) ، وفى صحة الطبع وجودة السبك. وإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[١]

وأرى أن الجاحظ قال: إنما الشعر صياغة ولم يقل صناعة، لأن الإبداع كثيراً ما يقاس فى كتب النقد العربى بالصياغة، لأنها تعبر عن إبداع الصائغ فى مادته الخام. وكذلك صياغة الكلام تعبر عن إبداع المبدع فى شعره متجاوزاً التعبير العادى، أو اليومى المألوف فى قضاء الحاجات وتحقيق المنفعة.

ينقسم الأدب إلى قسمين : الشعر والنثر، وهذا الأدب يتسم بأنه يمثل رؤيا للكاتب تصطبغ بالخيال، يدعمها الصياغة اللغوية التى تبعد عن التعبير المصطنع والمتكلف، وتختار العبارة الموحية المعبرة عما يريد الكاتب التعبير عنه، وأن تكون باختصار لغته الكتابة لغته التى اختار الكتابة بها أى يكون له أسلوب يعبر به عن نفسه أو عن تجربته أو عن رؤيته.

والأدب بكل أشكاله المختلفة من مقالة، أو رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية أو شعر له أصول وقواعد، ولكن هذه القواعد ليست قواعد ثابتة على مر العصور، ولكنها تتأثر بما يجرى فى العصور المختلفة من رؤيا تحتم التجديد ومن ثقافة تعين عليه.

ولا شك أن القصيدة الجاهلية تختلف عن القصيدة الأموية، فى التطور، وفى طريقة التناول، كما تختلف القصيدة العباسية عن

(١) الجاحظ. كتاب الحيوان. ج ٣ ص ١٣١ ، ١٣٢.

القصيدة الأموية، أى أن الشعر يصيبه التغير بفعل العصور المختلفة فالشاعر الجاهلى تختلف ظروفه عن الشاعر الأموى الذى كان يعيش فى ظل دولة تحكم عالماً مترامى الأطراف، بينما كان الشاعر الجاهلى. محكوماً بظروف العصر الجاهلى فى البيئة العربية الصحراوية، وإن كان بعض الشعراء الجاهليين مثل حسان والنابغة قد خرجوا إلى حدود الصحراء فمدحوا الغساسنة، أو المناذرة. لكننا يجب أن ندرك الدور الخطير الذى لعبته الدولة الإسلامية سواء فى العصر الأموى أو العباسى فى دفع الشعر إلى التطور، فالخلفاء يجيزون الشعراء، ويجزلون لهم العطاء، والأمراء فى مصر والشام يشجعون الشعراء ويقدمون لهم العطاء الذى يشجعهم على نظم الشعر.

ولا ننسى التطور الثقافى والاحتكاك بالشعوب المختلفة، وحرص الشعراء على الحصول على عطاء الخلفاء وكبار الولاة، الأمر الذى دفعهم إلى الإجادة ، كما كان للقرآن ، وللسنة أثرهما على ثقافة الشاعر وعلى إجادته، كما كان لنشأة العلوم المختلفة أثر على إثراء الثقافة، وإمداد الشاعر بزاد ما كان ليحصل عليه فى العصر الجاهلى، بل ولا حتى فى العصر الأموى.

وقد يقال إن التقاليد ظلت واحدة، وإن القصائد الطوال فى المديح كانت تنتهج نفس النهج، ولكن النظر فى هذا الأمر يكشف عدم صواب هذا الرأى على إطلاقه.

بل إننا نجد فى العصر الأموى اتجاهات كثيرة للشعر، فى الغزل مثلاً فهناك الغزل فى مقدمات القصائد والغزل العذرى، والغزل

الحضرى ويجد الدارس لأنواع هذا الغزل أن الفواصل وإن كانت بينها غير حاسمة، إذ نجد بينهما بعض أنواع التداخل، فإننا نجدها تمثل مدارس لقول الشعر فمدرسة الفحول غير مدرسة العذريين، وغير مدرسة عمر بن أبى ربيعه. ولا أريد التفصيل فى هذا وإنما اكتفى ببعض النماذج الشعرية التى تصور الاختلاف بين هذه الاتجاهات. فمثلاً يقول مجنون ليلى:

شكوت إلى سرب القطا إذمررن بى .:. فقلت ومثلى بالبكاء جدير
أسرب القطا هل من يعير جناحه .:. لعلى إلى من قد هويت أطير
فجاوبننى من فوق غصن أراكة .:. ألا كلنا يا مستعير .. معير
وأى قطاه لم تعرك جناحها .:. فعاشت بضر والجناح كسير
وألا فمن هذا يؤدى رسالة .:. فأشكره إن المحب شكور
إلى الله أشكو صبوتى بعد كربتى .:. ونيران شوقى ما بهن فتور
فإنى لقاسى القلب إن كنت صابراً .:. غداة غد فيمن يسير تسير
فإن لم أمت غما وهماً وكربة .:. يعاودنى بعد الزفير زفير(١)

وهذه المقطوعة تختلف عن الغزل الجاهلى، فلن تجد لها نظيراً هناك، لما فيها من مخاطبة الطير بهذه الصورة الفريدة، وإدارة الحواريين الطير وبين الشاعر ثم هذه الروح الإسلامية، ثم ما يعبر عنه من عواطف متأججة، وإن كان وجود الطير فى الشعر موجود فى الشعر العربى فى العصر الأموى ويستخدم بصورة فذة، كما يوجد فى

(١) ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج. مكتبة نصر. القاهرة، ١٩٧٩. ، ص ١٣٧.

الشعر الجاهلى ولكن ليس بهذه الصورة الرائعة التى نراه بها. والشاعر هنا عفيف فى شعره عفة كاملة، وكأنه يمارس الحب لذاته ولا يجاوزه إلى ما وراء ذلك من متع مادية.

ويقول قيس أيضا:

تذكرت ليلى والسنين الخواليا .:. وأيام لا نخشى على اللهو ناهيا

إلى أن يقول :

فما أشرف الإيفاع إلا صبابة .:. ولا أنشد الأشعار ألا تداوياً

وقد يجمع الله الشتيتين بعد ما .:. يظنان كل الظن ألا تلاقيا

خليلى لا والله لا املك الذى .:. قضى الله فى ليلى ولا ما قضى ليا

قضاها لغيرى وابتلانى بحبها .:. فهلا بشىء غير ليلى ابتلانيا[1]

فأسلوب الغزل أسلوب جديد يخالف ما كنا نجده فى العصر الجاهلى، لاختلاف ظروف العصرين وللأثر الدينى، وغيره من الآثار الأخرى التى أشار إليها الباحثون. لكننا فى داخل العصر الأموى نفسه لازلنا نتتبع الاختلاف فى التناول فى إطار الغزل.

يقول الدكتور جسين نصار مصوراً ما حل بالغزل من ازدهار فى العصر الأموى رادا ذلك إلى أسبابه المختلفة: " اتفق كل من كتب عن الغزل فى الأدب العربى ، أو عن العصر الأموى من عصور لهذا الأدب : أن الغزل ازدهر ازدهاراً كبيراً فى ذلك العصر، وعم الاهتمام به، وشاع الإسهام فيه بين جميع أوساط المجتمع العربى، واختلف اختلافاً بينا عما كان يعالجه الجاهليون قبل، وتعددت ألوانه ، بين غزل تقليدى، وعذرى ، إباحى، وأطلقت الأوصاف المختلفة، والأسماء

(١) نفسه ص ٢٩٢، ٢٩٣.

المستقلة على كل لون من هذه الألوان الغزلية الصادرة عن أجناس متنوعة من الحب.

واتفق الكاتبون جميعاً على استخراج أسباب هذه الظاهرة من المجتمع العربى. ورأوا أن هذا المجتمع خضع لمؤثرات بعيدة كل البعد عما كان يخضع له المجتمع الجاهلى، فباعدت بين ما عرف المجتمعان من الحب ، وما أخرجا من الألوان الغزلية المعبرة عن هذا الحب. وردوا هذه المؤثرات إلى حدثين عظيمين: انبثاق الإسلام، وامتداد الخلافة. فالدين الجديد أمدهم بمثل أخلاقية ، وسما بنزعاتهم البشرية، فوصل بهم إلى الحب العفيف أو إن شئنا الدقة، الحب الذى لا تستبد بهم النزعات الحسية المادية، التى تتمثل فى أغلب شعر الجاهلين، وهيأت لهم الخلافة أصنافاً من الترف والرغد والنعيم، أرهفت أحاسيسهم، ورققت أخلاقهم، وجعلتهم يعيشون للحب، وأختط الأمويون سياسة، أبعدت الشبان من أبناء المسلمين الأولين، الذين يخافون منهم الطموح والسعى وراء المجد عن أمور السياسة، وعزلتهم فى الحجاز، وأغرقتهم بالأموال والملذات. فكانت كل العوامل تدعو هؤلاء الشبان إلى اللذة: اللذة العفيفة أو الجريئة، فكان الحب وكان الغزل وكانا متعددى الألوان والأصناف"[١]

وقد كان طه حسين من السابقين إلى القول بأثر الإسلام على نشأة الشعر العذرى، دون إغفال للجانب الاجتماعى المتمثل فى حرمان

---

(١) ديوان قيس. شعر ودراسة ، جمع وشرح وتحقيق. دكتور حسين نصار. مكتبة مصر. القاهرة ١٩٧٩. ص ٧.

العذريين من متع الحياة نتيجة الظروف الاقتصادية التى عاشـوا فـى ظلها. يقول : " وكان أهل البادية الحجازيين يائسين، ولكـنهم كـانوا فقراء، فلم يتح لهم اللهو، وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة، فنشأ فى نفوسهم شئ مـن التقـوى ليس بالحضرى الخالص. وليس بالبدوى الخالص ولكن فيـه سـذاجة بدوية،ورقة إسلامية.[١]

ثم يتحدث عن الغزل العذرى خاصة فيقول: " هذا الغزل العفيف، الذى هو فى حقيقة الأمر، مرآه صادقة بطموح هذه البادية إلى المثـل الأعلى فى الحب من جهة، ولبراءتها من ألوان الفساد التى كانت تغمر أهل مكة والمدينة من وجهة أخرى."[٢]

على أننا هنا نريد أن يكون واضحاً أن أثر الإسلام على العـرب كان آثرا هائلاً غير من حياتهم وقيمهم ومفاهيم الأخلاقيـة وحملهـم رسالة ضخمة وهى حمل الإسلام إلا البلاد المجاورة فحملوها، ودافعوا عن ذلك بأموالهم وأنفسهم، كأحسن ما يكون الدفاع والبذل. وكان لهذا أثره على الشعر بوجه عام وإنما خصصنا الغزل هنا لنبين الأثر الكبير الذى أحدثه الإسلام على حياة العرب وفنهم الشعرى الأول، أو فـنهم الأدبى الأول وهو الشعر. بل يذهب الدكتور عبد القادر القـط إلـى أن الأثر الذى أحدثه الإسلام فى حياة العرب كان أشد قوة وأبلغ تأثيراً مما أحدثتـه الثـورة الصـناعية فـى حيـاة الأوربيـين : " علـى أن

---

(١) حديث الأربعاء. ج١

(٢) نفسه ص.

هذا التغيير الجسيم الذى أحدثته الثورة الصناعية فى أوربا أو النهضة الحضارية فى الوطن العربى ، يقصد النهضة الحديثة ، لا يمكن أن يقاس إلى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجئ فى حياة العرب.ولعلنا نستطيع أن ندرك جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه فى صورته الحية، خارج إطار التاريخ المسجل، الذى لم يكن يضم – فى الأغلب – إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى. ولنا أن نتصور أن الإنسان العربى الذى عاش حياته التقليدية، فى الجزيرة العربية متصلاً بأسباب قوية أو ضعيفة بما يجاورها من بلاد وقد وجد نفسه فجأة محارباً فى سبيل عقيدة دينية جديدة وغيرت كثيراً من قيمه الروحية والخلقية والاجتماعية. ثم خائضاً فى أحداث سياسة وفتن " وحرب أهلية " حول نظام الحكم والاقتصاد ، والعصبيات القبلية القديمة، ثم مهاجراً ومستقراً فى تلك الأقطار التى دفعته إليها الفتوح الإسلامية، ومواجها لأنماط من المعيشة والسلوك الحضارى والتراث الفكرى غير تلك الأنماط التى ألفها فى موطنه القديم" (١)

وإنما أردت بها أن أبين أن الإسلام بما جاء به من قيم وما أعقبته من أحداث فى داخل الجزيرة العربية أو خارجها قد أحدث تغييراً عميقاً فى نفوس المسلمين لذلك العصر، وأحدث انقلاباً شاملاً فى حياتهم مما كان له أثره على الشعر العربى كله وليس على شعر الغزل وحده.

(١) دكتور عبد القادر. فى الشعر الإسلامى والاموى. دار النهضة العربية. بيروت. لبنان ص ١٠٦.

ومن أشعار الغزل التى تدخل فى نطاق ما نبحث عنه من تطـور فى شعر الغزل تجعله يفارق الشعر الجاهلى مفارقة شديدة قول قيس:

ألا يا غراب البين هيجت لوعتى .:. فويحك خبرنى بما أنت تصـرخ
أبالبين من ليلى؛ فإن كنت صـادقاً .:. فلا زال عظم من جناحك يفسخ
ولازال رام فيك فـوق سـهمه .:. فلا أنت فى عش ولا أنت تفـرخ
ولازلت من عذب المياه منفـراً .:. ووكرك مهدوما وبيضك يرضـح
فإن طرت أردتك الحتوف وإن تقع .:. تقيض ثعبـان بوجهـك يـنفخ
وعانيت قبل الموت لحمك مشرحاً .:. على حر جمر النار يشوى ويطبخ
ولازالت فى شر العذاب مخلـدا .:. وريشك منتوف ولحمك يشدخ[١]

والشاعر يصب جام غضبه على الغراب، إذا ما انـذره ببـين أو فراق، بصورة فنية رائعة تعتمد على التصوير بصورة غير مسـبوقة كما يصور الشاعر أحزانه وهمومه بصور مختلفة ومن أروعها قوله:

نهارى نهار الناس حتى إذا بدا .:. لى الليل هزتنى إليك المضـاجع
أقضى نهارى بالحديث وبالمنى .:. ويجمعنى والهـم بالليـل جـامع
لقد ثبتت فى القلب منك محبـة .:. كما ثبتت فى الراحتين الأصـابع
ولو كان هذا موضع العتب لاشتفى .:. فؤادى ولكـن للعتـاب مواضـع
وأنت التى صيرت جسمى زجاجـة .:. تنم على مـا تحتويـه الأضـالع
أتطمع من ليلى بوصـل وإنمـا .:. تضرب أعناق الرجال المطامع[٢]

وهو تصوير رائع وجديد فى الوقت نفسه.

(١) ديوان مجنون ليلى. تحقيق عبد الستار أحمد فراج ص ٩٦.
(٢) ديوان مجنون ليلى ص ١٨٥.

ويقول جميل بن معمر:

خليلى عوجاً اليوم حتى تسـلما .:.	على عذبة الأنياب طيبة النشـر
فإنكما إن عجتمـا بـى سـاعة .:.	شكرتكما حتى أغيب فى قبـرى
وإنكما إن لـم تعوجـا فـإننى .:.	سأصرف وجدى، فأذنا اليوم بالهجر
ومالى لا أبكى، وفى الأيك نائح .:.	وقد فارقتنى شختة الكشح والخصر
أيبكى حمام الأيك من فقد إلفـه .:.	وأصبر؟ ما بى عن بثينة من صبر؟
يقولون مسحور يجن بـذكرها .:.	فاقسم ما بى من جنون ولا سحر
فاقسم لا أنساك مـاذر شـارق .:.	وما خب آل فـى ملمعـة قفـر
وما لاح نجم فى السماء معلـق .:.	وما تورق الأغصان من ورق السدر
لقد شغفت نفسى بثين بـذكركم .:.	كما شغف المخمور يابثن بالخمر[1]

وجميل هنا، لا يخرج عن مذهب مدرسته العذرية، ويتجه اتجاهاً يخالف الغزل السابق والمعاصر له عند الفرزدق، والأخطل، وإن تشابه هذا مع بعض شعر جرير، إلا أن جريراً يمضى فى طريق التقليد أكثر منه.

كما يوضح شعر " عمر " ومدرسته أنهم كـانوا يطرقـون فنـا شعرياً إلا يكن قد وجد من عدم فإنه يمثل اتجاها أبدع فيه عمر بن أبى ربيعة وصاحباه: الأحوص والعرجى.

(١) ديوان جميل: جميع وتحقيق دكتور حسين نصار. مكتب مصر. القـاهرة، ١٩٧٩، ص ١٠٢.

وقد كان " عمر " موضع خلاف بين الباحثين فمن قائل إنه مادى فى غزله، ومن قائل إنه كان عفيفاً، فالدكتور شوقى ضيف يـراه قـد انعكست العاطفة فى نفسه فأصبح معشوقاً لا عاشقاً، وقد أجاد تصوير مشاعر المرأة والتعبير عنها. والدكتور عبد القادر القط يرى أن ذلـك غير صحيح وينفى عنه أن يكون مادياً، وإنما كان يتجنب هذه المادية. وهو ينقض ما قاله شوقى ضيف: " ومعنى ذلك أن عمر فـى ديوانـه وغزله قد حول الغزل من الرجل إلى المرأة. فالصورة العامة فى غزله أنه معشوق لا عاشق. وعمر فى ذلك يعبر عن تطور جديد فى الحياة العربية. فقبلة لم نكن نعرف شاعراً يصبح شخصه موضوع الغزل، فى غزله. إنما شخص المرآة هو الموضوع المعـروف للغـزل وبعبـارة أخرى، كانت المرأة قبل عزل عمر بن أبى ربيعه هى المعشوقة، أمـا فى غزله فقد تحولت إلى عاشقة، كما تحول عمر نفسه من عاشق إلى معشوق."[١]

ولاشك أن ما يذكره شوقى ضيف من جعـل المـرأة موضـوعاً للغزل، ومن تحول عمر بن أبى ربيعة من معشوق لا عاشـق حقيقـة يؤكدها غزله. وليس غزله كله من هذا القبيل، وهى ملاحظة أبـداها الدكتور عبد القادر القط. فيقول: " ولسنا ننكر وجود هذه الحقائق شعر عمر، لكننا نرى فى تصويرها على هذا النحو، وكأنها الجانب الأوحـد للصورة، وعلى أنها تمثل شذوذاً نفسياً عند الشاعر، شيئاً غير قليـل من المبالغة" [٢]

(١) دكتور عبد القادر القط: فى الشعر الإسلامى والاموى ص ١٩٦.
(٢) نفسه ص ١٩٨.

غير أنه من الواضح أن عمر قد اختط لنفسه منهجاً واضحاً فى تصويره لمشاعره المرأة، وحزنها لفراقه، وتصوير ما ينتابها من المشاعر المختلفة مما يجعله نسيج وحدة فى الشعر العربى القديم. وقصة الحب فى شعره قصة متكررة لا تخلو من كثير من المادة. وإذا كان الدكتور عبد القادر القط قد رأى أن له شعراً يشبه شعر العذريين، فإن ذلك لا يمحو ما لديه من الشعر الذى يعبر فيه عن المرأة العاشقة أولا. ونذكر مقطوعة من هذه المقطوعات:

بنفسى من اشتكى حبه .:. ومن إن شكا الحب لم يكذب
ومن إن تسخط أعتبته .:. وإن يرنى ساخطاً، يعتب
ومن لا أبالى رضى غيره .:. إذا هو سر ولم .. يغضب
ومن لا يطيع بنا أهله .:. ومن قد عصيت له أقربى
ومن لو نهانى من حبه .:. عن الماء عطشان لم أشرب
ومن لا سلاح له يتقى .:. وإن هو نوزل لم يغلب

وفى كتاب الأمالى لأبى على القالى نعثر له على نصين مختلفين أحدهما كالنص السابق والآخر غير عذرى أما الأول فيقول فيه:

ما كنت أشعر إلا مذعرفتكم .:. إن المضاجع تمسى تنبت الإبرا
لقد شقيت وكان الحين لى سبباً .:. أن علق القلب قلباً يشبه الحجرا
قد لمت قلبى فأعيانى بواحدة .:. وقال لى لا تلمنى وادفع القدرا
إن اكره الطرف يحسر دون غيركم .:. وليس ينسى الصبا أنه واله كبرا[١]

(١) الأمالى. دار الكتب العلمية، ج٢ بيروت لبنان، د .ت . ص ٣٠٩.

وهى تدل – كما يرى الدكتور عبد القادر – فيها وفى أمثالها من المقطوعات المماثلة دلالة على أن الشاعر كان معشوقاً وعاشقاً ولم يكن شاذاً ولا مخالفاً لغيره من الشعراء.

وإنما نجد القصيدة التالية تصور ما يرسله من رسل إلى النساء داعياً إحداهن إليه مصوراً فى ذلك مشاعر مثل تلك المرأة غير العفيفة وهو فى هذا يصور مشاعرها نحوه: يقول:

بعثت وليدتى سحراً .:. وقلت لها : خذى حذرك
وقولى فى ملاطفة .:. لزينب نولى عمرك
فإن داويت ذا سقم .:. فأخزى الله من كفرك
فهزت رأسها عجباً .:. وقالت : هكذا أمرك
أهذا سحرك النسوا .:. ن قد خبرننى خبرك
وقلن إذا قضى وطراً .:. وأدرك حاجة هجرك[1]

فهو هنا يرسل تلك المرآة ويحاول أن يغريها بالحضور إليه ثم يصور موقف المرأة بطريقة محايدة، فلا هى لبت دعوته، ولا هى رفضت دعوته. وهنا نجد للمرأة دوراً مهما.

ولعمر من المقطوعات العفيفة قوله:

أيا من كان لى بصراً وسمعاً .:. وكيف الصبر عن بصرى وسمعى
وعمن حين يذكره فؤادى .:. يفيض كما يفيض الغرب دمعى
يقول العاذلون نأت فدعها .:. وذلك حين تهيامى وولعى

---

(١) نفسه ص ٣٠٩، ٣١٠.

أ أهجرهـــا فأقعـــد لا أراهـــا .:. وأقطعهـــا ومـــا همـــت بقطعـــي
وأصـــرم حبهـــا لمقـــال واش .:. وأفجعهـــا ومـــا همـــت بفجعـــي
وأقسم لو خلوت بهجـــر عنـــد .:. لضاق بهجرها في النوم ذرعي[1]

وهي أشعار تجعلنا نتوقف عن اتهامنا للرجل بأنـــه مـــادي كـــل المادية، وإن غلبت على شعره النزعة الأخرى التـــي تكـــون المـــرأة ومشاعرها محور هذا الشعر. وقد كان للدكتور عبد القادر القط الفضل في تصحيح وضع عمر بن أبي ربيعه.

وهناك نص مهم في كتاب الأمالي لأبي علي القالي، يوضـــح أن عمر وجميلاً كانا يتنازعان الشعر، وهذا التنازع إنما كان فـــي شـــعر الغزل: " حدثنا حرمي قال: كان عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمـــر يتنازعان الشعر فيقال: إن عمر في الرائية والعينية أشعر، وأن جميلاً في اللامية أشعر، وكلاهما قد قال فأحسن."[2] وإن كانت قصيدة عمـــر هنا أقل جودة وأبعد عن العذرية من قصيدة جميل ومع ذلك فإننا نجـــد موضوعة الأثير وهو إرسال الرسل إلى المحبوبة، وكيـــف أن المـــرأة تشكو من حبها له، كما يشكو هو من فرط ما يشعر به مـــن شـــوق، والمرأة هي الشاكية النادمة لأنها لم تستجب له:

قالت سكينة والـــدموع ذوارف .:. تجري على الخـــدين والجلبـــاب
ليت المغيرى الذي لـــم أجـــزه .:. فيمـــا أراد تصـــيدي وطلابـــي

---
(١) نفسه ص ٣٠٦.
(٢) نفسه ص ٧٤.

كانت ترد لنـــا المنـــى أيامنـــاً .:. إذ لا نلام على هــوى وتصـــابى
خبرت، ما قالــت فبــت كأنمـــا .:. يرمى الحشـــى بنوافــذ النشـــاب
أسكين ما ماء الفــرات وبــرده .:. منى على ظمـــأ وفقــد شــراب
بألـــذ منـــك وإن نأيـــت وقلمـــا .:. يرعى النســـاء أمانـــة الغيـــاب
أن تبذلى لى نائلاً أشـــفى بـــه .:. سقم الفؤاد فقــد أطلـــت عـــذابى
وعصيت فيك أقاربى فتقطعـــت .:. بينى وبيـــنهم عـــرى الأســـباب
فتركتنى لا بالوصـــال ممسـكاً .:. مـــنهم ولا أســـعفتنى بثـــواب
فقعدت كالمهريق فضـــلة مائـــه .:. فى حر هاجرة للمـــع ســـراب(١)

والشاعر يستعين بالمرأة لتشكو حبها، ليوضح هو نفسه مـــدى تعلقه بها. كما يشكو فراق المحبوبة، كما كان يشكو غيره، ويشير إلى دارها التى رحلت عنها، وهو هنا يشكو بثه وحزنه وصدق مشاعره:

هل تعرف الدار والأطلال والدمنا .:. زدن الفؤاد على علاتـــه حزنـــاً
دار لأسماء قد كانت تحل بهـــا .:. وأنت إذ ذاك قد كانت لكم وطنـــاً
لم يحبب القلب شيئاً مثل حـــبكم .:. ولم تر العين شيئاً بعدكم حســـناً
مـــا إن أبـــالى أدام الله قـــربكم .:. من كان شط من الأحياء أو ظعنا
فإن نأيتم أصاب القلـــب نـــأيكم .:. وإن دنت داركم كنتم لنـــا ســـكنا
إن تبخلى لا يسلى القلب بخلكم .:. وإن تجودى فقد عنيتنـــى زمنـــاً
أمسى الفؤاد بكم يا هند مرتهنا .:. وأنت كنت الهوى والهم والوسنا
إذ تستبيك بمصقول عوارضـــه .:. ومقلتى جؤذر لم يعد أن شدنا(٢)

(١) الأمالى . ج٢ ص ٢٤.
(٢) الأمالى : ج٢ ص ١٩.

ومثل هذه النصوص تؤكد ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر القـط من أن الشاعر كان محباً ومحبوباً ، ولم يكن شاذاً، ولم تكن العاطفـة معكوسة فيه. ولكن هذا كله لا يلغى قسماً كبيراً من شعره ، يلجأ فيـه للمغامرة وزيارة المحبوبة ، ونجده فى بعض هذه القصائد يعظم مـن ذاته، وبالذات من خلال رؤية المرأة له. كقوله:

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت .:. فيضحى، وأما بالعشـى فيخسـر
أخا سفر، جواب أرض تقاذفـت .:. به فلوات فهـو أشـعث أغبـر
قليلاً على ظهر المطيـة ظلـه .:. سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

فعمر يتناول المرأة تناولاً جديداً فى شـعره، بفعـل الحضـارة الجديدة وبفعل الرفاهية التى كان يحياها أبناء أهل الحجاز بعد أن حرم عليه الاشتراك فى الحكم والسياسة.

وعلى أية حال فإنما أردنا أن نقول أن الأدب تطور فى العصـر الأموى تطوراً كبيراً بفعل الظروف السياسية والاجتماعية، والاقتصادية الجديدة التى تعرض لها المجتمع العربى الإسلامى عندئذ، ولم يتغيـر الغزل وحده، بل تغيرت جميع فنون الشعر وأصابها التطور.

وكان العطاء الجزيل للخلفاء كما قلنا مشـجعاً للشـعراء علـى الإجادة فى أشعارهم. وكان الشاعر الكبير لا يطمـئن علـى مكانتـه كشاعر إلا بعد أن يمدح الخليفة، بل إن جريراً لم يطمئن على مستقبله فى عالم الشعر حتى مدح الحجاج بن يوسف، دون أن يدعوه الحجاج إلى مدحه ويبدو انه توسل بمدحه ليصبح شاعراً يمدح الخلفـاء بعـد

ذلك وهم عندئذ خلفاء الدولة الأموية، وينال عطاءهم. وقد غضب عليه عبد الملك بن مروان إما لأنه كان زبيرى الهوى[1]. وإن لم يعرف ذلك عن جرير صراحة، أو ربما غضب عليه لأن قبيلته كانت من القبائل التى خرجت على سلطان الأمويين وتشيعت لعلى رضى الله عنه. وقد ورد فى أشعار جرير ما يشير إلى هذا حيث قال وهو يمدح هشام بن عبد الملك:

لا تجفون بنى تميم إنهم .:. تابوا النصوح وراجعوا حسن الهدى
من كان يمرض قلبه من ريبة .:. خافوا عقابك وانتهى أهل النهى[2]

ويعرض لنا صاحب الأغانى، دخول جرير على عبد الملك بن مروان بعد أن أصر الأخير على ألا يقبل منه مدحاً، وأن يقصر مدحه على الحجاج مذكراً الشاعر بما قاله فى مدح هذا الأخير، قائلاً له: وما عساك أن تقول فينا بعد قولك فى الحجاج ؟: ألست القائل:

من سد مطلع النفاق عليكم .:. أم من يصول كصولة الحجاج

إن الله لم ينصرنى بالحجاج، وإنما نصر دينه وخليفته، أولست القائل:

أم من يغار على النساء حفيظة .:. إذ لا يثقن بغيرة الأزواج

(١) ابن سلام طبقات الشعراء: تحقيق محمود محمد شاكر . ط. مطبعة المدنى، القاهرة، ١٩٧٤ ص ٤١٨ حيث يقول : " كان عبد الملك بن مروان لا يسمع لشعراء مضر، ولا يأذن لهم لأنهم كانوا زبيرية".
(٢) ديوان جرير. ط. ص ٥

يا عاض كذا وكذا من أمة، والله لهممت أن أطير بك طيرة بطيئاً سقوطها اخرج عنى، فأخرج بشر." (١)

وقبل أن يأذن عبد الملك بن مروان لجرير بمدحه قال جرير لمحمد بن الحجاج، الذى كان قد أزمع السفر عائداً إلى العراق بعد أن يئس من رضاء الخليفة عن جرير، وإصراره على ألا يسمع مديحه فيه بعد أن مدح الحجاج بهذا الشعر الرائع: " إن رحلت عن أمير المؤمنين، ولم يسمع منى ، ولم اخذ له جائزة سقطت إلى آخر الدهر، ولست بارحا أو يأذن لو فى الإنشاد ، وأمسك عبد الملك عن الإذن له. فقال جرير: أرحل أنت وأقيم أنا، فدخل على عبد الملك وأخبره بقول جرير، وأستأذن له، وسأله أن يسمع منه، وقبل يده ورجله فأذن له"(٢)

وقد أعطاه الخليفة مائة جمل، بعد أن قال لعبد الملك، ومن يسوقها يا أمير المؤمنين، فمنحه عشرة من العبيد. وعلينا ندرك قدر هذا العطاء الجزيل الضخم الآن، وذلك بعد أن أعجب عبد الملك بقول الشاعر:

ألستم خير من ركب المطايا .:. وأندى العالمين بطون راح

فقال الخليفة الذى كان متكئاً، نعم كنا ومازلنا، واعتدل فى جلسته إعجاباً بهذا البيت الذى ظفر بفضله الشاعر بهذا العطاء الجزيل.

(١) الأغانى : ج٨ ص ٢٨١٢.
(٢) الأغانى : ج٨ ص ٢٨١٢ – ٢٨١٣

الشعر

ذكرنا أن فنون الأدب مختلفة منها المسرحية والرواية، والقصة، والقصة القصيرة، والمقال الأدبى، وقبل تلك الفنون المختلفة، الشعر، والشعر من أقدم الفنون الأدبية عندنا، وكان له دوره الخطيرة فى حياة المجتمع العربى من العصر الجاهلى، وحتى عصرنا الحديث. وكان من أهم فنون الشعر عندنا فن المديح. لكن الشعر لم يتخل عن التعبير عن مشاعر الشعراء فى كثير من الأحوال، فنجد المقطعات والقصائد التى تعبر عن هموم أصحابها ومشاعرهم الخاصة. وعلى أية حال فإننا سنبدأ بالشعر معرفين له قديماً وحديثاً موضحين أثر العصور المختلفة على فهم هذا الشعر وتصوره. وعلى ازدهاره أو تأخره.

عرف النقاد العرب الشعر بأنه كلام منظوم مقفى غير خال من المعنى فيقول قدامه بن جعفر : " إن أول ما يحتاج إليه فى العبارة عن هذا الفن (أى الشعر): معرفة حد الشعر الحائز له عما ليس بشعر، وليس يوجد فى العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز – مع تمام الدلالة – من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[١]

وقد يرى بعض النقاد أن الشعر قد يكون موزوناً مقفى وله معنى، وليس بشعر، لكن قدامه لم يكن غافلاً عن ذلك بدليل انه قدم للعناصر الأربعة صفات إذا تحققت كان الشعر شعراً وإن لم تتحقق لا

(١) قدامه بن جعفر: نقد الشعر ط٣ تحقيق كمال مصطفى.مكتبة الخانجى القاهرة، ١٩٧٩ ص ١٧.

يكون الشعر شعراً. فأشار إلى نعت اللفظ: " أن يكون سـمحاً، سـهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، مثل أشعار يوجد فيها ذلك."[١] وهى أوصاف عامة للألفاظ لا تدل على فهم واضح لوظيفة الألفاظ فى الشعر. ثم يتحدث عن الصفة التى يجب أن تتحقق فى الوزن ليكون مناسباً لنظم الشعر، فيقول: " أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها ذلك ، وإن خلت من أكثر نعوت الشعر."[٢]

وهو تعريف لا معنى له. ويضيف إلى الوزن " الترصيع" ويـذكر أنواعه، لأنه قد يرى أن ذلك يكسب الشعر جمالاً. ويقول معرفا له فى عبارة سيئة: " تصيير مقاطع الأجزاء فى[٣] البيت وقد يكون فى هـذا الترصيع زيادة فى الإيقاع مما يكسب الشعر جمالاً.

وليس همنا هنا أن نستعرض آراءه كلها، وإنما أردت أن أقـول انه يعتقد أن الشعر يحتاج إلى أشياء أخرى تجعله شعراً حقـاً، وأن تلك الأشياء تتمثل فيما يضفيه الشاعر على شعره من نـواح جماليـة حسب رأيه. مبيناً العيوب التى على الشاعر أن يتجنبها.

ويذهب ابن طباطبا العلوى فى تعريفه للشعر إلى ما ذهب إليـه قدامه بن جعفر تقريباً: وهو قوله: " الشـعر - أسـعدك الله - كـلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص

---

(١) نفسه ص ٢٨
(٢) نفسه ص ٣٥ ، ٣٦.
(٣) نفسه ص ٤٠.

به من النظم الذى إن عدل به عن جهته مجته الإسماع وفسد على الذوق."[1]

ونجد أن ابن طباطبا يدرك أن هذا فرق مهم بين الشعر، والنثر، ولكنه يرى أن هناك أشياء أخرى لابد أن تتحقق فى الشعر ليكون شعراً، كما يعرف أن الشعر يحتاج إلى ثقافة تمكن الشاعر من الإجادة[2]. ويوضح ذلك أيضا بقوله : " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى، وعذوبة اللفظ فصفاً مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التى يكمل بها – وهى اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[3].

ومما لاشك فيه أن ابن طباطبا يدرك أن الشعر لابد أن يتضمن الصياغة الجيدة والتصوير والإيقاع وغير ذلك من الأمور، لأن الكتاب مكرس لهذه الغاية.

ومن المعروف أن الشعر العربى شعر غنائى يتغنى فيه الشاعر عواطفه، وليس شعراً موضوعياً كالمسرحية الشعرية مثلاً أو مثل مقطوعة المنخل اليشكرى:

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض. المملكة العربية السعودية ١٩٨٥ ص.

(٢) انظر نفسه ص ٦ ، ٧.

(٣) نفسه ص ٢١.

ولقـــد دخلـــت علـــى الفتـــا	.:.	ة الخـــدر فـــى اليـــوم المطيـــر
الكاعـــب الحســـناء تـــر	.:.	فل فى الـــدمقس وفـــى الحريـــر
فـــــدفعتها فتـــــدافعت	.:.	مشـــى القطـــاة إلـــى الغـــدير
وعطفتهـــــا فتعطفـــــت	.:.	كتعطـــف الغصـــن النضـــير
ولثمتهـــــا فتنفســــــت	.:.	كتـــنفس الظبـــى الغريـــر
ولقـــد شـــربت مـــن المـــدا	.:.	مـــة ، بـــالكبير وبالصـــغير
فـــإذا ســـكرت فـــإننى	.:.	رب الخوارنـــق والســـدير
وإذا صـــحوت فـــإننى	.:.	رب الشـــويهة والبعيـــر[1]

فهذه مقطوعة غزلية تعبر عن موقف الشاعر من المرأة ومـن الخمر. وفيها تعبير عن مشاعر الشاعر أو تغن بعواطفه.

وقد يعبر الشاعر فى شعر غنائى عن الفخر والشـجاعة. كمـا يفعل عنترة بن شداد العبسى: فيقول:

أثنى على بمـا علمـت فـإننى	.:.	سمح مخـالطتى إذا لـم أظلـم
فإذا ظلمت فإن ظلمـى باسـل	.:.	مر مذاقتـه كطعـم ... العلقـم
ولقد شربت من المدامة بعـدما	.:.	ركد الهواجر بالمشـوف المعلـم
بزجاجـة صـفراء ذات أسـرة	.:.	قرنت بأزهر فى الشـمال مفـدم
فإذا شـربت فـإننى مسـتهلك	.:.	مالى وعرضى وافـر لـم يكلـم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى	.:.	وكما علمت شـمائلى، وتكرمـى

ثم يقول متحدثاً عن عفة نفسه

هلا سألت القوم يا ابنـة مالـك	.:.	إن كنت جاهلة بمـا لـم تعلمـى
يخبرك من شهد الوقيعة أننـى	.:.	أغشى الوغى وأعف عند المغنم[2]

(١) نقد الشعر ص ٣٨.

(٢) ابن الأبنارى: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق عبـد السـلام محمـد هارون. دار المعارف. القاهرة، ١٩٦٩ ص ٣٣٦.

وله أيضا

إنى امرؤ من خير عبس منصباً .:. شطرى وأحمى سائرى بالمنصل
ولقد أبيت على الطوى وأظلـه .:. حتى أنال بـه كـريم " المأكـل
وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحظـت .:. ألفيت خيراً مـن معـم مخـول
بكرت تخوفنى الحتوف كـأننى .:. أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل
فأجبتهـا: إن المنيـة منهـل .:. لابد أن أسـقى بكـأس المنهـل
فاقنى حياءك لا أبا لك وأعلمـى .:. أنى امرؤ سأموت إن لم أقتـل[1]

ويقول عروة بن الورد متحدثاً عن شجاعته، منكراً على امرأتـه أن تلومه على غزو غيره من الناس. فيقول:

أقلى على اللوم يا ابنـة منـذر .:. ونامى وإن لم تشتهى النوم، فاسهرى
ذرينى ونفسى أم حسان إننـى .:. بها، قبل ألا أملك البيع، مشترى
أحاديث تبقى، والفتى غير خالد .:. إذا هو أمسى هامة فـوق صـير
تجاوب أحجار الكناس، وتشتكى .:. إلى كل معروف رأتـه، ومنكـر
ذرينى أطوف فى البلاد، لعلنـى .:. أخليك، أو أغنيك من سوء محضرى
فإن فاز سهم للمنية لـم أكـن .:. جزوعاً، وهل عن ذاك من متأخر[2]

وكان صعلوكاً يتبع مذهب الصعاليك المعـروفين فـى العصـر الجاهلى، وكان يرى حقاً عليه إعطاء الفقير حتى لو جـاع هـو فـى المقابل: يقول:

إنى امرؤ عافى إنـائى شـركة .:. وأنت امرؤ عافى إنائـك واحـد
أتهزأ منى أن سمنت، وأن ترى .:. بوجهى شحوب الحق، والحق جاهد

أقسم جسمى فى جسوم كثيـرة .:. وأحسو قراح الماء، والماء بارد[3]

(١) ديوان عنترة: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨ ص ٥٧ ، ٥٨.
(٢) ديوان عروة بن الورد: دار صادر. بيروت، لبنان، د ت ص ٣٥ - ٣٦.
(٣) نفسه ص ٢٩

وهو إيثار قلما يتحقق فى واقع الحياة. بل إنه كان مدركاً إدراكاً واضحاً لأثر الفقر على الفقير: يقول:

دعينى للغنى أسعى ، فإنى .:. رأيت الناس شرهم الفقير
وأبعدهم وأهونهم عليهم .:. وإن أمسى له حسب .. وخير
ويقصيه الندى، وتزدريه .:. حليلته، وينهره .. الصغير
ويلفى ذو الغنى، وله جلال .:. يكاد فؤاد صاحبه .. يطير
قليل ذنبه والذنب جم .:. ولكن للغنى رب غفور[(١)]

وهذه المقطوعة مقطوعة اجتماعية تصور ما يعترى الفقراء من سوء المعاملة وسوء الاعتبار فى مجتمع كانت الكثرة فيه من الفقراء.

وتلك النماذج من الشعر التى قدمناها تمثل الشعر الغنائى، كما أن المديح والهجاء والرثاء هى أشعار غنائية كذلك، فالمادح إنما يمدح أملاً فى العطاء، وكذلك الهَجَّاءُ إنما يهجو طمعاً فى الإزراء على خصمه والانتقام منه لخلاف أو عداء.

(١) نفسه ص ٤٥.

طبيعة الشعر الغنائى العربى

الشعر الغنائى العربى شعر موزون مقفى، وهو لا يتخلى عن الوزن والقافية أبداً، وظل كذلك قروناً طوالاً. ولم يكن أى شاعر عربى يتخيل أن ينظم شعراً غير موزون ولا مقفى. والوزن فى الواقع يؤثر على صياغة الشاعر آثاراً مختلفة وعميقة، وحتى لو سلمنا بأن الشعر قد يكون شعراً موزوناً، ولكنه يكون رديئاً، فإن هذا لا يدفع حقيقة هامة وهى أن الشعر مهما جادت عبارته وكان غير موزون لا يكون شعراً أبداً.

ويتكون هذا الشعر من المقطعات ومن القصائد الطوال المتعددة الأغراض. وقد قام ابن قتيبة بتقديم تفسير لتعدد الأغراض فى القصيدة القديمة فقال: " ... قال أبو محمد وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها.إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازله المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب

العباد من محبة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الأصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبة حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة، وهزة للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر فى قدرة الجزيل"(١)

فذكر الأطلال إنما هو وسيلة لذكر الظاعنين عنها، لأن الشاعر البدوى يخالف الحضرى المستقر، فهو ينتقل وقبيلته بحثاً عن الماء والكلأ.

ثم ينتقل إلى الغزل ذاكراً ما كان بها من الأحبة الذين رحلوا مصوراً ما يعانيه من فرط الشوق والصبابة، ثم يكون الانتقال إلى طلب العطاء بعد أن يشكو طول الرحلة وإنضاء الراحلة فى الصحراء.

فالمديح هو لب القصيدة والشاعر يمهد للوصول إليه بالكلام عن الرحلة المضنية القاسية، وعليه هنا أن يرفع ممدوحة فوق الأشباه والنظائر وان يجعله مثلاً للكرام جميعاً.

---

(١) ابن قتيبه: الشعر والشعراء. ج١، تحقيق أحمد محمد شاكر،. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦ ص ٧٤، ٧٥.

ونلاحظ فى هذا التعريف أموراً هامة من حيث البيئة التى يعبر الشاعر عنها، وعماً يعتبر عادة متبعة من التنقل خلف العشب والكلأ.

ثم الأثر النفسى الذى يحدثه الشاعر فى ممدوحة بذكر الرحلة التى يصورها شاقة مضنية، وهى رحلة يصورها شعراً أو كما يقول ابن قتيبه: رحل فى شعره.

كما يشير إلى أثر الغزل، الذى يحب الناس أن يسمعوه لأنه يكاد يكون غريزة فيهم لما بين الرجل والمرأة من علاقة خالدة أزلية.

وهو بتلك الآثار النفسية يجعل الممدوح مستعدا لأداء ما يجب عليه تجاه الشاعر من إجزال العطاء له.

وقد يرى بعض الباحثين أن ابن قتيبه تحدث عن بناء القصيدة، وكان فى ذهنه قصيدة المديح، ولا يقصد القصائد كلها. ويمكن الرد على ذلك فقصيدة طرفة ولم تكن للمديح تبدأ بالغزل والإطلال، فهو يبدأ بقوله:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد .:. ظللت بها أبكى وأبكى إلى الغد

وقوفا بها صحبى على مطيهم .:. يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وفى الحى أحوى ينقض المرد شادن .:. مظاهر سمطى لؤلؤ وزبرجد

وتبسم عن ألمى كأن منوراً .:. تخلل حر الرمل دعص له ندى[1]

ثم ينتقل إلى وصف الناقة فيبدؤه بقوله:

وإنى لأمضى الهم عند احتضاره .:. بعوجاء مرقال تروح وتغتدى[2]

---

(١) شرح القصائد السبع الطوال ص ١٣٢ - ١٤٣.

(٢) نفسه ص ١٤٩.

ثم يخلص فى البيت التاسع والثلاثين إلى غرضه مـــن قصـــيدته وهو الفخر والعتاب والشكوى من ابن عمة مالك فيقول:

على مثلها أمضى إذا قال صـــاحبى .:. ألا ليتنى أفديك منها وأفتـــدى[١]

وهو بهذا الفخر وما يمثله مفهوم البطولة عنده مـــن الشـــجاعة والتمتع بالمرأة وشرب الخمر لا يعد فريداً فـــى هـــذا المجـــال، فهـــو وعنترة يمثلان هذه النزعة وإن كان عنترة أكثر تحفظاً منه.

ويصور فلسفته فى الحياة، ثم يعلن شكواه من قبيلته : فيقول:

وظلم ذوى القربى أشد مضاضة .:. على المرء من وقع الحسام المهند[٢]

(١) نفسه ص ١٨٢.
(٢) نفسه ص ٢٠٩.

المسرح

يعد المسرح جديداً على المجتمع العربى بعامة، ويثـور خـلاف حول وجود هذا الفن عند العرب، أو عدم وجوده عندهم. فمن قائل إن المصريين من بين البلاد العربية عرفوا المسرح، وهناك من يبالغ فيرى أنهم أثروا فى المسرح اليونانى. ومن الثابت أن المسرح عرف فى مصر فى القرن ١٩، على يد المسرحيين الشوام ثم بدأ المسـرح عندنا بعد ثورة ١٩١٩م وتعد مسرحية أهل الكهف هى أول مسـرحية مصرية ترسخ هذا الفن فى مصر، وإن كان أحمد شوقى هو من رسخ هذا الفن الدرامى فى مصر من قبل، فألف عـدداً مـن المسـرحيات سنشير إليها فيما بعد. ونعود إلى مسرحية أهل الكهـف التـى ألفهـا صاحبها لا لتمثل على المسرح، ولكن لتكون مسرحية ذهنية يكفى فى الاستمتاع بها القراءة. ولكن لحسن حظ المؤلـف تـنجح المسـرحية ويقبل عليها الجمهور وإن كان المؤلف لم يذهب لمشاهدتها إلا بعد أن تأكد نجاحها، وكان غير راض عن كونها أعدت للمسرح أو هكذا قال.

والمعروف أن المسرح ينقسم إلى نوعين: هما المأساة والملهاة. والمأساة كما يعرفها أرسطو، محاكاة لحدث جاد ذى طول معين، كامل فى ذاته. والمأساة ليست محاكاة لأشخاص ولكـن محاكـاة للأحـداث والحياة، محاكاة للسعادة والشقاء[١] ويقـول أرسـطو كـذلك: " فـإن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحيـاة، وللسـعادة

(١) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى الهيئة المصرية العامـة للكتـاب. القـاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٦.

والشقاء، والسعادة والشقاء، هما فى العمل"[١] ويعرف أرسطو المأساة بقوله: " التراجيديا هى محاكاة فعل جليل، كامل له عظم ما، فى كلام ممتع، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين، ولا تعتمد على القصص وتتضمن الرحمة والخوف، لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات."[٢]

ومن المعروف أن من أهداف المأساة تحقيق التطهير لمشاعر المشاهد وتحظى كلمة التطهير باهتمام دراسى الدراما، لأن أرسطو يرى أنها تطهر المشاهد من عاطفتى الشفقة والخوف.

ويشير أرسطو إلى القصة وهى الحكاية وهى عنصر مهم من عناصر المأساة يقول أرسطو : " ... فالقصة إذن هى نواة التراجيديا، والتى تتنزل منها منزلة الروح، وتليها الأخلاق. وشبيه بذلك أمر التصوير: فإن أجمل الأصباغ إذا وضعت فى غير نظام، لم يكن لها من البهجة ما لصورة مخططة بمادة بيضاء. فالتراجيديا إذن هى محاكاة الفعل، وهى إنما تحاكى الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال."[٣]

ويعود أرسطو لتعريف التراجيديا فيقول: " إن التراجيديا هى محاكاة فعل تام له عظم ما، فقد يكون شئ تام، ليس بعظيم، والتام، أو الكل، هو ما له مبدأ أو وسط ونهاية. والمبدأ هو ما لا يكون بعد شئ آخر بالضرورة. ولكن شيئاً آخر يكون أو يحدث بعده، على مقتضى

---

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر: نقل أبى بشرمتى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى. تحقيق ودراسة الدكتور شكرى محمد عياد. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ٥٢.

(٢) نفسه ص ٤٨.

(٣) نفسه ص ٥٤.

الطبيعة، أما النهاية فهى - على العكس - ما يكون هو نفسه بعد شئ آخر على مقتضى الطبيعة، أما بالضرورة، أو بحكم الأغلب، ولكن لا يتبعه شئ آخر، والوسط هو ما يتبع آخر ويتبعه آخر أيضا. فينبغى إذن فى القصص المحكمة ألا تبدأ من أى موضع اتفق. بل تصطنع الأشكال التى ذكرناها."[١]

وهو هنا يتكلم عن بناء التراجيديا وكيف ينبغى أن تبنى بناء مترابطاً منطقياً، فكل شئ يجب أن يوضع فى موضعه الصحيح من أجزاء الحدث الدرامى. وتحديده لمفهوم البداية، والوسط والنهاية. فالبداية معناها جزء من التراجيديا لا يسبقه شئ، والوسط ويكون مسبوقاً بشئ ومتبوعاً بشئ، وهو النهاية ويكون جزءاً ضرورياً لإكمال هذا البناء الضرورى. وقد بنى أرسطو تعريفه للدراما على أعمال المسرح اليونانى ويرى فرنسيس فرجسون أن أرسطو بنى نظريته فى الدراما على مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس: " ومرد أهميتها هذه إلى أن أرسطو بنى عليها تعريفاته "[٢]

ومعروف أن أوديب بطل المسرحية تقدر عليه لآلهة أن يقتل أباه ويتزوج أمه عقاباً لأبية على خطيئة قد اقترافها بحق صديق له، وعندما ولد أوديب كان أبوه على معرفة بان الآلهة قد قررت عقابه بهذه الصورة، فيلقى بابنه على أحد الجبال ليلقى حتفه ويتخلص من

---

(١) نفسه ص ٥٨.
(٢) فكرة المسرح: ترجمة جلال العشرى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٧، ص ٦٩.

الشر الذى سيحل به، ولكن راعياً ينقل الطفل إلى ملك مدينة أخــرى، فيرعاه ويتخذه ولدا ويشب أوديب وهو لا يعرف لنفسه أبــا إلا هــذا الملك الجديد ، ولا أما إلا الملكة التى نشأ فى رعايتها. ولكنه يســمع أقوالاً تثار حول أنه قد كتب عليه أن يقتل أباه وأن يتزوج أمه فيهرب من المدينة ويتجه إلى طيبة حيث يوجد أبوه الفعلى، وأمــه الحقيقيــة ولكن القدر يسوق أباه حيث يقوم أديب بقتله، ثم يذهب إلــى مــداخل طيبه حيث يجد الهولا على مشارفها فيحل اللغز الذى كانت تلقيه على من يمر عليها، فإن لم يجب قتلته ويستطيع أوديــب أن يحــل اللغــز فتموت الهولا، وتتخلص طيبة من شرها. هذه هى خلاصــة "حدوتــة" المسرحية. ويدخل أوديب طيبة دخول الفاتحين، وتكون مكافأته علــى قتل الهولا زواجه من الملكة التى هى أمة فى حقيقة الأمــر، وبهــذا تكون النبوءة قد تحققت بشأنه، فقد قتل أباه وتــزوج أمــه، ومــا أن ينتشر الطاعون فى مدينة طيبة ويعرف " أوديب " أن سبب الوباء هو أن قاتل " لايوس " الأب موجود بالمدينة حيث يأخذ فى البحث عنــه، وبعد أخذ ورد اكتشف أوديب أنه هو القاتل، وأنه تزوج أمه وقتل أباه، فيفقأ عينية، ويترك المدينة أما " جوكاستا " أمه فقد شــنقت نفســها خلاصاً من عارها.[١]

وتتكون المسرحية من الفعل المسرحى: الذى يجمع فى جــوهره بين النقيضين: " وهذا الفعل جوهر فعل يجمع بين النقيضــين، بــين النصر والهزيمة، بين النور والظلام، بين الحزن والفرح، وذلك فى كل

(١) انظر نفسه ص ٧١ ، ٧٢ حيث تجد تلخيصا أخر لموضوع المسرحية.

لحظة نحرص على أن نتدبره فيها ولكن هذا الفعل له شكل كذلك، لـــه بداية ووسط ونهاية فى الزمان"(١)

وشخصيات المسرحية تتكون من " أوديب " ، وترزياس العراف، وجوكاستا الأم، والأب لا يظهر إلا فى مشهد القتل، والكورس إن صح إنه يمثل شخصية. فقد كانت الجوقة تتكون من اثنى عشر أو خمســة عشر شيخا من شيوخ طيبة.

" والجوقة عند سوفوكليس – حسب رأى أرسطو، شخصية تقوم بدور هام فى موضوع المسرحية، وليست مجرد موســيقى عارضــة، تعرض بين المشاهد كما هى الحال فى مسرحيات يوريبيدس، ويمكــن وصفها بأنها جماعة ذات شخصية فردية كالبرلمان القديم."(٢)

ووسائل محاكاة الفعل فــى المســرحية، هــى اللغــة والعقــدة وشخصيات المسرحية. وصنع عقدة المسرحية يعتمــد علــى تنظــيم الأحداث. بحيث تخدم هدف المسرحية. فصانع المأساة هو صانع عقدة والعقدة هى روح المأساة.(٣)

واللغة هى العنصر الثالث فى تحقيق الفعل المسرحى، فالكلمات: " والتصورات، وأنماط الخطاب التى يحقق بهــا الأشــخاص حيــاتهم النفسية فى حالاتها المتغيرة،استجابة للمواقف التى لا تفتأ تتغير فــى المسرحية."(٤)

(١) نفسه ص ٧٦.
(٢) نفسه ص ٩٣ .
(٣) نفسه ص ١٠٤ – ١٠٦.
(٤) نفسه ص ١٠٦.

وإنما أردنا أن نذكر موقف أرسطو من بناء التراجيديا، ونكتفي بما ذكرناه منه. لكننا لابد أن نشير إلى أن المسرح، يعتمد على الصراع باعتبار أنه الأساس الأول في التراجيديا. ثم الشخصيات، ثم الأحداث التي تصاغ صياغة خاصة بأن توضع في نسق خاص. يخدم أهداف المسرحية. واللغة التي يصاغ فيها الحوار مهمة جداً في المسرحية، وتقوم المسرحية على الحوار، وأن تمثل على خشبة المسرح تجعلها تتحقق فعلياً.

وبطل المأساة لابد أن يكون شخصية نبيلة تتحول من السعادة إلى الشقاء نتيجة نقطة ضعف في شخصيته وهي " الهمارتيا " او السقطة.

ويتحدث الدكتور محمد غنيمي هلال عن بناء المأساة كما ورد عند أرسطو فيرى أنها تتكون من أولا : الخرافة: وهي مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع، وهي عند أرسطو مبدأ المأساة وروحها، وذلك أن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة. والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل."[1]

فهو يذكر ما يراه أرسطو من أن المحاكاة هي محاكاة للفعل لا للشخصيات وأن التحول في حياة البطل الدرامي من السعادة إلى الشقاء هو ناتج عن الفعل.

---

(١) النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة، ١٩٧٣، ص ٥٩.

وهو يتحدث عن أن الفعل المسرحى لابد أن يكون تاماً، أى لـــه بداية ووسط ونهاية، فالتام هو ما تكون له هذه الأجزاء ، والهدف ان تكون المأساة كلا واحداً متماسكاً تاماً.[١]

ويتحدث عن التحول الذى يقع فى الفعل المسرحى، وكيف أنـــه يتغير من النقيض إلى النقيض أى من السعادة إلى الشقاء. أما التعرف فيؤدى إلى الانتقال من الجهل إلى المعرفة، وللتعرف أشكال مختلفـــة كالعلامات الجسدية وغيرها. وهذا التعرف فى حالة أوديبـــوس " هـــو معرفته أنه قاتل أبية وأنه متزوج من أمه.[٢]

وتظهر فى النقد المسرحى اليونانى كلمة مهمة، وهـــى كلمـــة التطهير: *Catharsis* ، وهى توضح أن أثر المأساة لا يكون صحيحاً ، ولا فى موضعه إلى إذا أثار عاطفتى الشفقة والخوف لدى المشـــاهد، وبذلك يتخلص من مثل تلك المشاعر التى قد تنتابه.

والفكرة: وإن كانت تعتمد على اللغة التى يتحاور بها شخصيات المسرحية، ويرى غنيمى هلال: " أن الشاعر .. يجب أن يعتمـــد فـــى إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالاً أو ضرورة ... بحيث يـــدعم هذا الترتيب فكرة. وأجزاء الفكر ثلاثة: البرهنـــة، والتفنيـــد، وإثـــارة الانفعالات، وهذه الانفعالات فى المأساة هى أساس الرحمة والخـــوف، وما يمت إليهما بسبب .. " [٣]

---

(١) نفسه ص ٦١.
(٢) نفسه ص ٦٦ ، ٦٧.
(٣) نفسه ص ٨٢.

ثم يعود مرة أخرى إلى القول: " والفكرة كما قلنا تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية، كما تعتمد على القول والقول فيها ذو أهمية ثانوية."[١] والمعروف أن التراجيديا تنتهى بفاجعة، ومن ثم فمسرحية أوديب ملكا تنتهى بفاجعة وهى شنق الأم " جوكاستا " لنفسها وفقء أوديب لعينيه.

والملهاة وهى النوع الثانى من الدراما اليونانية، وهى مسرحية هزلية تثير الضحك[٢] ويقول الدكتور إبراهيم حمادة : " والكوميديا عند أرسطو محاكاة لأناس أراذل، أقل منزلة من المستوى العام. وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس، ذات طبيعة خاصة. فهى تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذى يعتورها، ولكنها لا تحدث ألما للآخرين. ويتمثل ذلك فى القناع الكوميدى الذى يوصم بالقبح والتشويه، ولكنه لا يؤذى مشاعر مشاهده."[٣]

أما وظيفة الملهاة : " وتكون وظيفة الملهاة، إذن ، هى التطهير، على نحو ما رأينا فى المأساة، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله، على أن الملهاة قد تقوم بنوع آخر من التطهير، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام .. "[٤] كما يرى أرسطو: " أن الملهاة وإن

---

(١) نفسه ص ٨٣.
(٢) نفسه ص ٨٤.
(٣) كتاب أرسطو فن الشعر: ترجمة دكتور ابراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو. القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٨.
(٤) محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى ص ٨٥.

كانت أقل من المأساة ، أعظم شأناً من الهجاء الشخصى، على الـــرغم من أنها ناشئة فى الأصل عن هذا الهجاء"[١]

والكوميديا أو الملهاة، لابد أن يكون بها شخصيات وبها حبكـــة، ويكون بها حكاية كاملة فى ذاتها، ويكون لها بداية ووسط ونهاية، كما أنها لابد أن تشتمل على الحوار وأن تقدم شعراً، وقدم تتضمن الغناء، والمرئيات المسرحية.

ولابد أن ننتقل من تلك التعريفات الأرسطية لما استقر عليه رأى بعض النقاد المحدثين حول فن المسرحية والشروط التى يضعها لـــذلك الفن فى الصفحات التالية.

(١) نفســـه ص ٨٥

فن المسرح

من المعروف أن فن المسرح من أقدم الفنون الأدبية جميعاً وأن هذا الفن عرف تعريفات مختلفة على مر العصور تنبع من اختلافات المفاهيم وتطور الأزمنة والعصور. ولعل أقدم تعريف لفن المسرح هو تعريف الفيلسوف اليونانى أرسطو، وهو تعريف نابع من النصوص التى كانت متاحة له فى زمنه وقد ظل هذا التعريف يسيطر على فن الدراما بشقيه المأساة والملهاة.

وقد صدرت كتب كثيرة فى فن الدراما تتعرض للنظرية الدرامية بالكامل وما يصيبها من تغير وتطور على مر العصور ولكنها دائماً تبدأ من أرسطو ذلك الرجل الذى وضع أسس الدراما منذ أقدم العصور.

ومن المعروف أن المسرحية تتكون من: أولاً أحداث وشخصيات، وحبكة، وزمان ومكان، وموضوع تعبر عنه، وأن هذه العناصر تختلف فى يد الكتاب باختلاف مواهبهم ورؤيتهم، بل إن المسرحية الواحدة قد لا تتفق فى البناء لدى كاتبين أو أكثر، مع أن موضوعها يكون واحداً.

يرى بعض النقاد أن كل مسرحية لابد أن تتكون من مجموعة من العناصر أولها المقدمة المنطقية *premise* أو فكرتها. وعند هذا الناقد أن كل مسرحية لابد أن تكون لها فكرة أساسية تعبر عنها يقول هذا الباحث: " لابد لكل مسرحية من فكرة أساسية واضحة

المعالم سليمة التكوين، ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة تبقى هى هى، بحيث لا يطرأ عليها أى تغيير."(١)

والكاتب يرفض أن تكون العاطفة هى أساس المسرحية وإن كان يعترف أن المسرحية لا تستغنى عن العواطف بحال من الأحوال. يقول:" وليس ثمة عاطفة قط يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة، بل لن تكون ثمة عاطفة مطلقاً يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة، ما لم نحط علما بأنواع القوى التى تحرك العاطفة، وتكسبها طاقة الانطلاق. ومما لا شك فيه أن العاطفة ضرورة لا غناء عنها للمسرحية كما لا يستغنى الكلب عن النباح."(٢)

ومن هنا يتحتم على كاتب المسرحية أن يكون لدية مقدمة منطقية، واضحة، سهلة الفهم، لا يشوبها أى غموض. يقول " ولهذا كان أول ما يجب عليك أن تفعله هو الحصول على مقدمة منطقية .. وبالأحرى فكرة أساسية، ويجب أن تكون هذه الفكرة مسوقة فى عبارات واضحة يستطيع أى إنسان أن يفهمها، على النحو الذى قصد المؤلف أن يفهمها الناس على منواله، وذلك لأن الفكرة الغامضة تكون عادة على درجة من السوء تستوى فيها وعدم وجود فكرة على الإطلاق.."(٣)

---

(١) لاجوس إجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة درينى خشبه، مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة، د. ت. ص ٥٤

(٢) نفسه ص ٥٦.

(٣) نفسه ص ٥٧.

ولابد من الحرص على البعد عن الأفكار الزائفة لأنها تضلل الكاتب وتجعله يسير على غير هدى، ويتشتت الموضوع، ويفشل الكاتب فى تحقيق الواحدة له: " والكاتب الذى يستعمل فكرة زائفة مسوقة – مع ذلك – فى تعبير سئ، أو فكرة رديئة التكوين، يجد نفسه كاتباً يضرب على غير هدى لكى يملأ الزمان والمكان بجوار لا هدف له ولا غاية .. بل بموضوع مشتت مفكك لا يجمع بين أوصاله صلة. ومن ثمة تجده يخبط بلا حجة .. وبلا برهان مبين يسند به فكرته الزائفة. فلماذا؟ لأنه لم يحدد مقصده، وترك نفسه يمضى إلى غير غاية.."(١)

وتتكون هذه المقدمة المنطقية، أو الفكرة الأساسية للمسرحية من عناصر ثلاثة:

العنصر الأول: هو الشخصية وتعنى الأخلاق.
العنصر الثانى: الصراع.
العنصر الثالث: النهاية.(٢)

وهذه العناصر الثلاثة لابد أن توحى بها فكرة تمسرحية أو مقدمتها المنطقية. وهنا يثور سؤال هل يمكن كتابة مسرحية لها مقدمتين أو فكرتين أساسيتين؟ هذا ممكن – بطبيعة الحال – ولكن هذا سيؤدى إلى اضطراب المسرحية فسادها. لأنك تصبح فى هذه الحالة

(١) نفسه ص ٥٧.
(٢) نفسه ص ٥٨ ، ٥٩.

كمن يسير فى اتجاهين متضادين[1] ولن تكون المسرحية فى النهاية مسرحية جيدة.

ولا تنجح المسرحية، أو لا تكون المسرحية مسرحية جيدة إلا إذا آمن الكاتب بهذه الفكرة واتخذها عقيدة يؤمن بها، ولابد أن تكون فكرة مقبولة عقلاً ، حتى تتقبلها عقول الآخرين والإيمان بالفكرة يدعوك لأن تكتب ما تؤمن به حتى تتمكن من إقامة الدليل على صحته بما تقدمه من بناء فنى للمسرحية.[2] يقول الناقد: " إنه لمن الحمق بل العته، أن تجرى وراء التماس المقدمات المنطقية، ما لم تكن مقدمة مسرحيتك كما بينا ذلك " أنفاً عقيدة راسخة فى قلبك. تستيقنها وتؤمن بها. إنك تعرف ما يخامر قلبك من المعتقدات التى تؤمن أنها الحق الذى لا ريب فيه، فانظر فى هذه المعتقدات، وقلبها على وجوهها، ولعلك تكون ممن يهتمون بدراسة الإنسان وما فطر عليه من طبائع وما ركب فيه من غرائز. فخذ واحدة من هذه الخصائص التى تتميز بها النفس الإنسانية، فلا تلبث أن تجد بين يديك مادة موفورة لكثير من الفكر الأساسية، أعنى المقدمات المنطقية التى تؤدى إلى ما تشتهى من نتائج"[3]

وهذا يعنى ضرورة الإيمان بصدق المقدمة المنطقية. ولكننا لابد أن ندرك حقيقة هامة وهى أن المسرحية التى ينصرف عنها

(١) نفسه ص ٦٤ " أعلم أن أحداً لن يستطيع أن يبنى روايته على فكرتين أساسيتين، كما لن يستطيع أحد أن يبنى بيته على أساسين." ص ٨٧.
(٢) نفسه ص ٧٣.
(٣) نفسه ص ٧٥ ، ٧٥.

المتفرجون هى مسرحية تفتقر إلى المقدمة المنطقية وبها قصور فى فكرتها الأساسية، وشخصياتها خامدة هامدة لا حركة فيها ولا حياة، فهى لا تعرف سبباً لوجودها، ولا لماذا تسلك هذا السلوك أو ذاك، فهى تخلو من الصدق ولا يسندها المنطق(١).

ولأهمية المقدمة المنطقية، فإنها يجب ألا تسيطر على البناء الدرامى، وتحيله إلى مجرد أدوات شكلية. رغم أهميتها فى تحقيق النجاح والمعقولية للعمل الدرامى. "إن المقدمة المنطقية هى فكرة العمل الأدبى وخطته. أعنى غايته التى يرمى إليها الكاتب والأديب. وهو لهذا يفتتح عمله الأدبى بهذه الفكرة الأساسية. إنها البذرة التى لا يزال يتعهدها حتى ينمو فتكون نباتاً خصباً كان من قبل منطوياً فى أحشاء تلك البذرة الأصلية لا أكثر ولا أقل. ويجب ألا تبرز هذه المقدمة، كما تبرز الإبهام التى بها أذى، فهى تبتعد عن غيرها من أصابع اليد بحيث تجعل شخصيات العمل الأدبى مجرد دمى، والعوامل المتصارعة، مجرد أدوات آلية، ومن المستحيل فى المسرحية الحسنة البناء أو القصة المحبوكة أن تعين مكان المقدمة المنطقية بالضبط، وأين يبتدئ تصوير الشخصية الخلقية."(٢)

---

(١) نفسه ص ٧٧.
(٢) نفسه ص ٩٧.

الشخصية المسرحية

الشخصية المسرحية عنصر هام فى بناء المسرحية، حتى إن بعض النقاد يرى أن المسرحية إنما تؤلف أساسا من أجل التعبير عن الشخصية، وبقدر نجاح الكاتب فى تقديم شخصية مقنعة مرسومة رسماً دقيقاً يكون نجاح مسرحيته. ويحدد لنا أحد النقاد العناصر الأساسية للشخصية، وهى كيانها الفسيولوجى، وكيانها المادى والعضوى، وكيانها الاجتماعى، وكيانها النفسى.

وهذه هى العناصر التى يجب أن يلم بها الكاتب المسرحى إلماما جيداً حتى يستطيع تقديم شخصية مسرحية ناجحة. يقول: " إن كل شئ فى الوجود له أبعاد ثلاثة هى : الطول والعرض والارتفاع. والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هى: كيانها الفسيولوجى، وكيانها (المادى العضوى)، وكيانها السسيولوجى (الاجتماعى، وكيانها السيكولوجى (النفسى). ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره"[1]

وهذه السمات لها أهميتها الكبرى فى سلوك الشخصية فالكيان الفسيولوجى " ... يلون نظرتنا للحياة، وهو يؤثر فينا إلى ما لا نهاية، ويساعد على جعلنا متسامحين أو ساخطين، نقاوم ونتحدى، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين، ثم هو يؤثر على تطورنا الذهنى،

---

(١) نفسه ص ١٠١.

ويصلح أساساً لمركبات النقص والاستعلاء فينا، وكياننا المادى لهذا السبب هو أشد أبعادنا الثلاثة جلاء، بل أوضح الأجهزة الرئيسية التى يتكون منها الإنسان عموماً."(١)

ومن هنا يحرص كتاب المسرح على تصوير الشخصية من الناحية الجسدية، لما يكون لذلك من انعكاس على سلوكها ويلى هذا البعد المادى للشخصية بعدها الاجتماعى أو البيئة التى تنشأ فيها لما له من أهمية وتأثير على الشخصية. يقول الناقد: " وكياننا الاجتماعى هو بعدنا الثانى الذى يجب أن نعنى به وندرسه دراسة جيدة. فإذا كنت قد ولدت فى قبو أو ما يسمونه (بدروم) منزل ، ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة فى إحدى المدن، فإن انطباعك وأفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذلك الطفل الذى ولد فى قصر منيف، والذى تعود أن يلعب فى بيئة نظيفة لا يصاب من ينشأ فيها بعدوى ضارة أو مؤذية."(٢)

ويأتى البعد الثالث وهو السمات النفسية للشخصية أو كيانها النفسى نتيجة للبعدين السالفين، ولذلك يهتم الكتاب بالكشف عن هذا البعد النفسى للشخصية لما يكون له من تأثير حاسم عليها: يقول الناقد:" أما البعد الثالث، أعنى كياننا النفسى، فهو ثمرة بعدينا الآخرين، وأثرهما المشترك هو الذى يحيى فينا مطامعنا، ويسبب هزائمنا، وخيبة آمالنا، ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا، ومن هنا كانت نفسيتنا

(١) نفسه ص ١٠٢.
(٢) نفسه ص ١٠٢.

أقصد كياننا النفسى هو الذى يتمم كياننا الجسمانى والاجتماعى ويشكلهما .."[١]

ولكى يتضح أمامنا الدافع الذى يدفع الشخصية إلى سلوك ما فلابد من النظر إلى كيانه العضوى يقول الناقد: " ونحن إذا أردنا أن نفهم الأفعال التى يأتيها شخص منا فيجب أن ننظر فى البواعث والمحركات التى تضطره إلى أن يفعل ما يفعل، وليكن أول ما ننظر فيه هو كيانه الجسمانى، أو تركيبه العضوى ..."[٢]

وعلى أية حال فهناك خطوط أساسية لأية شخصية مسرحية وتتكون هذه السمات من الكيان الجسمانى الذى تندرج تحته السمات التالية:

١- الجنس، (أنثى أو ذكر).
٢- السن.
٣- الطول والوزن.
٤- لون الشعر والعينين والجلد.
٥- الهيئة والوضع.
٦- المظهر: جميل المنظر. بدين أو نحيل، ربعة. نظيف ، أنيق، لطيف، أشعث (مهرجل) . شكل الرأس والوجه والأطراف.
٧- العيوب، والتشوهات. أنواع الشذوذ، الوحمات. الأمراض.

---

(١) ، (٢) نفسه ١٠٣.

٨- الوراثة[١]

وهذه السمات الجسمانية التى ينبغى على الكاتب أن يعرفها جيداً عن الشخصية التى يريد أن يقدمها فى مسرحية من المسـرحيات ثـم لابد من التعرف على الكيان الاجتماعى للشخصية والذى يتكون من:

١-الطبقة: العاملة. الحاكمة. الوسطى، من فقراء العامة.

٢-العمل: نوعه. ساعات العمل - الدخل. ظروف العمل. داخل الاتحاد أو خارجة، ميوله نحو المنظمة، لياقته للعمل.

٣-التعليم مقداره. أنواع المدارس الدرجات. المواد التى كان متفوقـاً فيها، المواد التى كان ضعيفاً فيها، الكفايـات والاسـتعداد[٢]. ولا يخلو الكاتب فيما يقول هنا من مبالغات، لكننا نعلم أن هدفه هو أن يلم الكاتب بكل ما يحيط بالشخصية من تلك العوامل الاجتماعيـة التى تشكل سلوكه وتفكيره، وتؤثر أيضا على نفسيته وهو يضيف إلى العوامل الاجتماعية السابقة.

٤-الحياة المنزلية: معيشة الوالدين. المقدرة على اكتساب الرزق. يتيم هل والداه منفصلان أو يزالان مع بعضهما؟. عاداتهمـا. تطـور حالتهما العقلية. رذائلهما الخلقيـة. الإهمـال. حالـة الشخصـية الزوجية.

٥-الدين. ٦- الجنس والجنسية.

---

(١)،(٢) نفسه ص ١٠٧.

٧- المكان فى المجتمع: هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفى الأندية وفى الألعاب.
٨- مشاركاته السياسية.
٩- سلوياته وهواياته: الكتب والمجلات والصحف التى يقرأها.[١]

وهذه التفصيلات الدقيقة هدفها كما قلنا أن يهتم الكاتب بمعرفة كل شئ عن الكيان الاجتماعى لشخصيته.

وأخيراً نصل إلى الكيان النفسى للشخصية. ويتكون من العناصر التالية:

١- الحياة الجنسية، المعايير الأخلاقية.
٢- أهدافه الشخصية وأطماعه.
٣- مساعيه الفاشلة: أهم ما اخفق فيه.
٤- مزاجه وطبعه : حاد الطبع(سريع الغضب) سلس القياد. متشائم متفائل.
٥- ميوله فى الحياة: مستسلم. مكافح - خوار (من أنصار الهزيمة).
٦- عقده النفسية: الأفكار المتسلطة عليه. مجال سكناه، أو هامة. ألوان هوسه. مخاوفه.
٧- هل هو انبساطى، هل هو انطوائى أو وسط بين الحالين.[٢]
٨- قدراته فى اللغات. مواهبه.
٩- سجاياه - تفكيره. حكمه على الأشياء. ذوقه. اتزانه سيطرته على نفسه.

---

(١) ، (٢) نفسه ١٠٨.

فهذا هو الهيكل العظمى للشخصية، وهو الهيكل الذى لابد للمؤلف من الإحاطة به إحاطة واسعة. والذى يجب أن يقيم بناءه على أساسه."(١)

لكن الشخصية لا يجب أن تصور فى حالة ثبات وسكون، وإنما يجب أن تتغير وأن تتطور، والشخصية التى لا تتطور ولا تتغير هى شخصية رديئة غير مقنعة. يقول الناقد " وعلى هذا ففى وسعنا أن نقول ونحن آمنون مطمئنون أن أية شخصية فى أية صورة من الصور الأدبية لا ينتابها تغيير أساسى فى ذاتها، هى شخصية رسمت رسماً رديئاً، بل فى وسعنا أن نذهب أبعد من هذا، فنقول: إن الشخصية إذا لم يمكن أن تتغير فإن أى موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفاً غير حقيقى ولا واقعى."(٢)

والانتقال بمعنى تحول الشخصية من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف أمر جوهرى فى الكتابة المسرحية. ولذلك يقول الناقد: " .. إذا لم يكن ثمة انتقال لم يمكن قط أن يكون هناك نماء أو تطور"(٣) ويقول :" والانتقال هو العنصر الذى يحفظ للراوية حركتها دون أن تعيبها إنكسارات أو وثبات أو ثغرات. والانتقال هو الذى يربط بين العناصر التى تبدو لنا كأنها لا يمكن أن ترتبط، كالصيف والشتاء مثلاً .. وكالحب والبغض "(٤)

---

(١) نفسه ص ١٠٩.
(٢) نفسه ص ١٤٤.
(٣) ، (٤) نفسه ص ٣٧٠.

ومن ثم يرى أن يأتى الصراع متدرجاً يصعد نحو الذروة بطريقة منتظمة يقول: " والصراع المسرحى الصاعد الكامل هو ما يتدرج بانتظام، وكما نعد من واحد إلى عشرة عدا منتظماً .. أما الصراع الواثب فهو صراع خاطئ وغير منتظم، كما فى العد من واحد إلى عشرة بصورة خاطئة .. ، وليس فى الحياة العادية شئ من ذلك الصراع الواثب. " والوثب إلى النتيجة " لا يدل على وجود كسر فى عملياتنا الذهنية فحسب، بل يدل على وجود اللهوجة والتسرع فيها كلها."(١)

ويضرب أمثله كثيرة لمسرحيات يتغير أبطالها من حال إلى حال، أو كما يقول من حالة ذهنية إلى حالة ذهنية أخرى، ويضرب، مثالاً " بنورا" بطلة " بيت الدمية" للكاتب المسرحى النرويجى " إبسن "،حيث نراها كما يقول: " اللعبة التى لا عقل لها " لزوجها هالمر، أو عصفوره المغرد " ، كما كان يدعوها، ولكنها فجأة تنضج نضوجا كاملاً، وتصبح راشدة عاقلة، أنها تصيبها الدهشة لموقف زوجها، ثم تصدم لهذا الموقف، وتفكر فى الانتحار، ولكنها فى آخر الأمر تثور وتتخذ قراراً خطيراً يمس حياتها وحياة أسرتها.(٢) ثم يقول معقباً على حالات التغير التى تصيب " نورا " وغيرها من أبطال المسرحيات التى أوردها: " .. فالشخصيات فى جميع هذه الروايات تسير بلا هوادة من حالة من حالات الذهن إلى حالة أخرى. إنها تضطر اضطراراً إلى

(١) نفسه ص ٣٧١.
(٢) نفسه ص ١٤٤.

التحول والنمو والتطور بسبب أن الكتاب المسرحيين قد جعلوا لهم مقدمات منطقية، أى أفكاراً أساسية واضحة محددة المعالم، ووظيفتهم الأولى أو واجبهم الأساسى هو أن يقيموا الحجة عليها، وأن يؤيدوها بالأدلة والبراهين."(١)

ويرى الكاتب أن سوء الانتقال يلحق الضرر بالمسرحية كلها: يقول: " ... إن الجهل بالانتقال فى الكتابة المسرحية يكاد يكون عيباً عاماً بين المؤلفين العاديين الذين يؤلفون للمسرح فى العالم كله، واعتقادهم بأنه لا يصح أن يأتى إلا مطابقاً للحياة الواقعية. صحيح الانتقال يمكن أن يحصل فى وقت قصيراً جداً. وفى ذهن إحدى الشخصيات المسرحية، دون أن يفطن إلى ذلك صاحب الشخصية، وعلى المؤلف أن يرينا أنه موجود فى ذهن شخصيته ... والميلودرامة والشخصيات غير الأصيلة لا تعرف الانتقال الذى هو روح المسرحية وقوامها."(٢)

إذا إنعدم الانتقال إنعدم التطور فى المسرحية. يقول: " إذا لم يمكن ثمة انتقال لم يكن قط أن يكون هناك نماء أو تطور."(٣)

ويعرف الأزمة فى المسرحية بأنها هى الإشراف على تغير حاسم فى المسرحية: " .. إنها نقطة تحول ، وهى أيضا حالة تكون فيها الأشياء مشرفة على تغير حاسم نحو هذه الجهة أو تلك."(٤)

---

(١) نفسه ص ١٤٥، ١٤٦.
(٢) نفسه ص ٣٨٦.
(٣) نفسه ص ٣٧٠.
(٤) نفسه ص ٣٩٥.

ولكن كيف تنمو الشخصية وتتطور؟ أو بعبارة أخرى كيف تتطور من حال إلى حال؟ لابد أن تشتمل الشخصية - كما يرى الناقد - فى تكوينها على بذور تطورها. فالذى يتحول إلى الإجرام لابد أن يكون فى تكوينه الشخصى ما يسمح بتحوله إلى ذلك اللون من السلوك. يقول الناقد: " ... إن كل شخصية يصورها لنا الكاتب المسرحى لابد أن تشتمل فى صميمها على بذور تطوراتها المستقبلية يجب أن تكون هناك بذرة الجريمة، أو بذرة احتمال وجود الجريمة فى نفس ذلك الفتى الذى ينتظر أن يكون مجرماً فى نهاية التمثيلية."(١)

ولابد أن تتمتع الشخصية بإرادة قوية، وتتسم بالعزيمة، والإصرار، لأن ضعف الشخصية لا يؤهلها للدخول فى صراع طويل المدى يقول الناقد: " إن الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى فى أية مسرحية، وصاحب هذه الشخصية لا يستطيع أن يحمل الزاوية نفسها، ولهذا نرانا نضطر إلى استبعاد مثل صاحب هذه الشخصية، فلا تجعله الممثل الأول فى مسرحيتك، إن المباراة الرياضية إذا خلت من المنافسة، خلت من الرياضة نفسها، وكذلك الرواية التمثيلية إذا خلت من الصراع، فلن تكون ثمة مسرحية، وحيث لا يكون طباق فى الموسيقى لا يكون انسجام، والكاتب المسرحى ليس فى حاجة فحسب، إلى الشخصيات الراغبة فى إثارة المعارك من اجل معتقداتهم، بل هو فى حاجة إلى الشخصيات ذات

---

(١) نفسه ص ١٥٠.

القوة، ذات القوام المتماسك، الصلب، والتى تسير بالمعركة إلى نهايتها المنطقية المعقولة.[١]

ويضرب الناقد مثالاً على قوة الإرادة " بهاملت " الذى يصر إصراراً شديداً على مواصلة التيقن من مقتل أبيه والانتقام له، ومع أنه شخصية تنطوى على نقاط ضعف ، أو على تناقض إلا أن هذا لا يلغى كونها شخصية درامية من الطراز الأول. فيقول : " وهذا هو هاملت مثلاً ... إنه شخص فيه ثبات وإصرار، وهو لاينى يقيم الأدلة على مقتل أبيه، ويتشبث فى سبيل ذلك كما يتشبث الكلب الضارى بفريسته، إلا انه ينطوى على ألوان من الضعف – مع ذلك – ، وإلا لما كان هناك من داع إلى استخفائه وراء هذا الجنون المدعى، وإحساسه المرهف هو عيب واضح فى الصراع الذى يقوم به، ومع هذا فهو يقتل بولونيوس الذى يظنه يتجسس عليه، إن هاملت شخصية مسرحية كاملة، ومن ثمة كان خامة مثالية لمسرحية جيدة، شأنه فى ذلك شان جيتر ليستر، وذلك لأن التناقض هو روح الصراع وجوهره،ولأن صاحب الشخصية المسرحية حينما يستطيع التغلب على متناقضاته السرمدية، فهو شخصية مسرحية ناجحة."[٢]

ويؤكد الناقد على فكرة أنه إذا لم يوجد تناقض يختفى الصراع من المسرحية فيقول: " لنذكر أنه حيث لا يكون تناقض لا يكون صراع. وفى هذه الحالة يكون التناقض غير محدد المعالم ولا مرسوما

---

(١) نفسه ص ١٦٨.
(٢) نفسه ص ١٧٦.

رسماً جيداً شأنه شأن الصـــراع".[١] والصـــراع لا يمكـــن أن تقـــوم المسرحية بدونه.

ويثير الناقد قضية أخرى وهى أيهما أهم الشخصـــية أم الفعـــل المسرحى أو العقدة؟ ويرى هو أن الشخصية هى الأهم مخالفاً بـــذلك أرسطو الذى يرى الشخصية مجرد مساعد للفعل المسرحى. فيقول فى معرض رده على من يدعى " لاوشن" : " وهو بهذا يقع فى الذى وقع فيه أرسطو من قبل حينما زعم أن " الشخصية – أو الخلق كما كـــان يعبر عنها أرسطو – هى شئ يأتى فى المنزلة المساعدة للفعـــل – أى الموضوع "[٢] ثم يقول موضحاً وجهة نظرة : " أما نحن فنصر علـــى رأينا فى أن الشخصية هى أهم المظاهر فى أيـــة مســـرحية وأكثرهـــا إمتاعاً ، إن كل شخصية روائية تصور لنا عالما مـــن ذات صـــاحبها، وأنت كلما ازددت معرفة بهذا الشخص ازداد اهتمامـــك بـــه ومتعتـــك بمصاحبته"[٣] بل إنه يذهب إلى مدى أبعد من ذلك، وهو أن الشخصية هى أساس الكتابة المسرحية[٤]، بل إن الشخصية هـــى التـــى تخلـــق العقدة[٥].

ولا يكتفى الناقد بذلك بل يمضى إلى الحديث عن وجوب التنسيق بين الشخصيات حتى تأتى أفعالها محققه للغاية التى ينشدها المؤلـــف

(١) نفسه ص ١٧٧. فالصراع أساس من أسس المسرحية
(٢) نفسه ص ١٨٩.
(٣) نفسه ص ١٨٩.
(٤) نفسه ص ١٩٠ – ١٩١.
(٥) نفسه ص ١٩٥.

وهذا التناسق يستدعى وجود شخصيات صلبه لا تحيد عن هـدفها ولا تتنازل عما تراه حقا لهـا ويوضـح ذلـك بقولـه : " ... وتناسـق الشخصيات يتطلب شخصيات متعارضة واضحة السمات صلبة لا تلين، تخطر ببالنا شخصية هاملت ، الذى يمضى وراء هدفه – لكى يقـص أثر قتلة أبيه – تماماً كما يقصى كلب الصيد أثر قنيصته.

وتخطر ببالنا أيضا شخصية هالمر التى تتبع مسرحية بيت الدمية من مبدئه الصارم، وفكرته الجامدة فى الكبرياء والاعتـزاز بـالنفس واحترام الناس له. وتخطر ببالنا شخصية أورجون فى ملهاة طرطوف الذى ينزل عن ثروته فى غمرة من غمرات التعصب الـدينى الأعمـى لهذا الرجل الأفاك الوغد، ويمهد ذلك الطريق لرغائب هذا الرجل فـى زوجته الشابة طائعاً مختاراً."[1]

(١) نفسه ص ٢٢٤.

الصراع

ولابد من الحديث عن الصراع الذى يعد عنصرا هاما من عناصر البناء الدرامى. ويبدأ الناقد الحديث عنه بالحديث عن الفعـل *Action* ويحاول تعريفه بطريقة بسيطة فيقول: " إن هبوب الريح فعل .. حتـى لو لم يكن هبوبها إلا نسيماً .. وسقوط المطر فعل .. حتى اسمه نفسه .. فالاسم مطر، وفعله أمطر مادة واحدة، وفعل واحد. وقد كان جـدنا الأعلى إنسان الكهوف، يقتل ما يمكن أكله – وقد كان هـذا فعـلاً ولا شك.

ومشى الإنسان فعل، وطيران العصـفور، واحتـراق المنـزل، وقراءة الكتاب، وكل وجه من أوجه النشاط الإنسانى .. كل هذه أفعال فهل يمكننا بعد هذا أن نتناول الأفعال بوصفها ظاهرة مستقلة .. "[١]

ويقول أيضا" أن الفعل ليس أكثر أهمية من غيره مـن العوامـل التى ينشأ عنها" [٢] وهو لا يقلل بهذا من أهمية الفعل، وإنمـا يجعلـه عنصراً لا يفضل غيره من عناصر المسرحية، وهو رد فعل لما يوليه بعض النقاد من أهمية للفعل المسرحى، ومن هؤلاء أرسـطو نفسـه الذى سبق للناقد أن رفض رأيه فى هذا الخصوص. لأن أرسطو يجعل الشخصية فى مرتبة تلى مرتبة الحدث بينما هو يرى العكس.

---

(١) نفسه ص ٢٣٩.
(٢) نفسه ص ٢٤١.

ولابد للفعل من سبب، لأن الفعل لا يخلق نفسه، إنما يفعل هـذا الفعل فاعل ما. يقول : " وليس تحت الشمس فعل من الأفعـال يكـون أصلاً ونتيجة فى وقت واحد، بل كل شئ ينتج عن غيـره، والفعـل لا يمكن أن ينشأ من نفسه"[١]

ومن دواعى نجاح الصراع – فى رأى الناقد حسن التنسيق بين الشخصيات ومن ثم معرفة طبيعة هذا التنسيق والأسس التـى يقـوم عليها: يقول: " حينما تكون قد فرغت لاختيار شخصيات مسـرحيتك، فاحرص على أن تنسق ذلك تنسيقاً حسناً، وبالأحرى احـرص علـى حسن توزيع أدوار المسرحية عليهم. وهذا هو ما يسمونه التخطيط أو التوزيع أو تناسق الشخصيات Orchestration فأنـت إذا جعلـت شخصياتك من نمط واحد، كأن جعلتهم مشاغبين (بلطجية) جميعاً مثلاً، تكون كالذى كون فرقة موسيقية اقتصر فيها على عازفى الطبول فقط.

ونحن نلاحظ فى مأساة " الملك لير " أن كورديليا فتـاة لطيفـة حبيبه مخلصة، أما جونوريل، وريجـان أختاهـا الكبريـان فباردتـا الإحساس ، ومتأمرتان مخادعتان، وبلا قلب، والملك نفسه رجل طائش متهور عنيد، إذا غضب تملكه جنون الغضب، وملـك عليـه زمامـه، وحسن تنسيق الشخصيات مـن أسـباب انـدلاع الصـراع فـى أى مسرحية.."[٢]

(١) نفسه ص ٢٤٠
(٢) نفسه ص ٢٢٢.

ولما كان حسن تنسيق الشخصيات يؤدى إلى اندلاع الصراع فى أية مسرحية – كما يقول الناقد – فإنه يصور لنا هذا الصراع وأنواعه " وإن الصراع هو علامة الحياة فى كل عمل أدبى .. إنه نبض القلب فى روايتك، ولا يمكن أن يحتوى عمل أدبى على صراع إلا ويشعرك هذا الصراع بوجوده فى هذا العمل. إن الصراع هو ذلك النشاط الذرى الجبار الذى يمكن : بوساطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك."(١)

لا يمكن إذن يوجد عمل مسرحى دون أن يكون به صراع حتى يصبح عملاً دراميأ ناجحاً، ولا يتحقق الصراع إلا بوجود قوتين متعارضتين ويوضح هذا الصراع الناقد بقوله: " إن الراوية إذا توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان، لا تعرفان المساومة، كان هذا كفيلاً بان يخلق فيها صراعاً صاعداً كله بطولة وكله شهامة. لا تصدق من يقول لك إنه لا توجد إلا أنماط معينة فحسب من أنماط الصراع هى التى تتوافر فيها القيمة المسرحية والقيمة التمثيلية، إذ كل الأنماط صالحة مادمت تتوخى أن تكون شخصياتك مستكملة أبعادها الثلاثة: أعنى مقوماتها الجسمانية والنفسية، والاجتماعية، ومادمت تتوخى أن تكون مقدمتك المنطقية – أى الفكرة الأساسية التى تقوم عليها روايتك مقدمة واضحة بارزة المعالم .. وتستطيع هذه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها عن طريق الصراع ، فتكون لها قيمتها المسرحية، وتضمن لنفسها إثارة الترقب، كما تضمن جميع المزايات التى يسميها

(١) نفسه ص ٣٢٠.

المتشدقون مزايا " مسرحية " [١] والصراع فى المسرحية على أربعة أنواع:

الأول: الصراع الساكن:

إن الشخصيات التى لا تستطيع الحسم فى الأمور، أو التى لا تستطيع أن تتخذ قرارا فى المسرحية التى تعيش فيها تكون مسئولة دائماً عن سكون الصراع فى تلك المسرحية- والأجدر بنا أن نوجه اللوم إلى الكاتب المسرحى نفسه الذى يختار لمسرحيته مثل هذه الشخصيات، وأنت لا تستطيع أن تنتظر صراعاً صاعداً من رجل لا يريد شيئاً ولا يعرف ماذا يريد."[٢]

والشخصية المحورية هى التى تنمى الصراع، ومن ثم فلابد أن تكون شخصية قوية لا تلين ولا تتراجع مثل شخصية " هاملت " وغيره من الشخصيات المسرحية الناجحة. يقول الناقد: " الشخصية المحورية مسئولة عن النمو فى أثناء الصراع، فكن على يقين من أن شخصيتك المحورية شخصية لا تتخاذل ولا تلين، ولا يمكن أن تساوم، أو ترضى بأنصاف الحلول ، بل هى لن يمكنها ذلك ولن ترضى به. وهذه هى شخصيات هاملت، وكروجستاد، ولافينيا، وما كبث، وياجو، وماندرز (فى الأشباح) والأطباء فى جاك الأصفر Yellow Jacke

(١) نفسه ص ٢٩٩ – ٣٠٠.
(٢) نفسه ص ٢٥٥ ، ٢٥٦.

... كل هذه الشخصيات المحورية شخصيات لا تتخاذل، ولا تلين ولا تعرف المساومة ، ولا تخطر لها المصالحة والحلو الوسط فى بال."(١)

والنوع الثانى هو الصراع الصاعد:

ويعنى به الصراع المتدرج نحو الذروة فالحل. وهذا النوع من الصراع يحتاج لكى يتحقق إلى مقدمة منطقية واضحة تمام الوضوح، ظاهرة بجلاء، كما يحتاج إلى القوى المتضادة فى المسرحية، وإلى شخصيات قوية تتوفر فيها السمات الثلاث للشخصية الدرامية الناجحة. يقول: " وأعود فاكرر ما قلته مراراً من أن الصراع الصاعد يعنى مقدمة منطقية واضحة، بارزة المعالم، ووحدة أضداد، وشخصيات تتوفر لها أبعادها الثلاثة، أعنى مقوماتها الثلاثة، الجسمانية، والنفسية والاجتماعية.."(٢)

ومن هنا يتكلم عن الهجوم والهجوم المضاد، لما لذلك من صلة بالصراع فيقول: " وبين الهجوم والهجوم المضاد، وبين الصراع والصراع، لابد من وجود الانتقال الذى يربط بينهما ، كما تربط المونة طوب البناء. ونحن فى أثناء قراءتنا للرواية لابد أن نتلمس الانتقال، كما نتلمس الشخصيات ، فإذا لم نجد للانتقال أثراً عرفنا العلة فى تقدم الرواية بطريق الوثب والقفز – وبالأحرى – (النمط) وذلك بدلاً من نموها نمواً طبيعياً. فإذا وجدنا إسرافاً فى العرض أدركنا أن الرواية ستكون ساكنة، فيها ركود وجمود.

(١) نفسه ص ٢٨٠.
(٢) نفسه ص ٣٠٨.

ونحن إذا قرأنا مسرحية فوجدنا كاتبها يعرض شخصياتها في تفصيل دقيق دون أن يبدأ الصراع أدركنا أنه كاتب لا يدرى من فن الكتابة المسرحية شيئاً .. وحينما تكون الشخصيات غامضة، والحوار مشوشاً ، ويخبط على غير هدى، فإننا لا نكون فى حاجة إلى التردد فى حكمنا على المسرحية: أ هى مسرحية جيدة أم مسرحية رديئة، لأنها يجب أن تكون من أردأ المسرحيات.[1]

وهو هنا يعارض الإطالة فى العرض، وهو الفصل الأول فى المسرحية فى رأى بعض النقاد، لأن هذا الفصل فى رأيهم يقدم للمشاهد موضوع المسرحية وشخصياتها. فالإطالة – فى رأية – دليل على فشل المسرحية كلها وعدم وضوح رؤية كاتبها ، ويرى أن المسرحية يجب أن تبدأ من نقطة تحول فى حياة واحد من شخصياتها، أى تبدأ بالصراع، لأن العرض فى رأية ليس منفصلاً عن أجزاء المسرحية الأخرى، بل هو عملية مستمرة من أول المسرحية حتى آخرها: " والعرض نفسه جزء من الرواية فى مجموعها، وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التى تستعمل فى الرواية، ثم تهمل بعد ذلك ، ومع هذا فإننا نجد الكتب التى تتعرض للتأليف المسرحى تتناول مسألة العرض هذه كأنها عنصر منفصل فى بناء المسرحية. زد على ذلك أن العرض يجب أن يتقدم باستمرار، وبدون انقطاع، إلى آخر لحظة فى الرواية."[2]

---

(١) نفسه ص ٤٦٠.
(٢) نفسه ص ٤٠٦.

ولكننا تكلمنا عن العرض دون أن نتحدث عن معنى العرض وما يثور من خلاف بين الناقد وغيره من النقاد حوله. فالمؤلف يرفض أن يكون العرض هو الفصل الأول من المسرحية، أو بعبارة أخرى يرفض أن يكون العرض هو بدء المسرحية، ويخالف أصحاب هذا الرأى فيقول: " وهناك فكرة خاطئة يذهب أصحابها إلى أن العرض هو اسم آخر مرادف لابتداء الرواية التمثيلية، ويحدثنا مؤلفوا الكتب المسرحية تهيئة المزاج النفسى والذهنى والجو العام، والأساس الذى تقوم عليه الرواية قبل أن يبدأ الفعل – أى قبل أن يبدأ الموضوع."[١]

ولاشك أن أولئك الكتاب لهم وجهة نظر صحيحة فى سياقها، وهم لم يقولوا إن العرض يكون فى بداية المسرحية فحسب، أو أنه جزء مستقل عنها، بل هم يدركون أن موضوع المسرحية، وشخصياتها تتكشف لهم على طول الرواية. وعلى أية حال فإن الناقد يرفض رأيهم المتعلق بان يكون العرض فى الفصل الأول من الرواية. فيقول:" ... وعلى ذلك لا يمكن أن يتبين لنا ما نريد عرضه والكشف عن مستورة، هو الشخصية التى نكتب عنها، نريد أن يعرف الجمهور (هدفه فى الحياة) ، والغاية التى يسعى وراءها، لأنهم بمعرفتهم تلك الغاية سيعرفون الكثير ولابد عنه هو شخصياً ومن عسى أن يكون. وهكذا لا يكون غرضنا هو عرض المزاج وغيره من الموضوعات الأخرى غير الأصيلة التى هى جزء مكمل للرواية فى مجموعها.

(١) نفسه ص ٤٠٤.

والتى تأتى عرضا فى أثناء محاولة الشخصية إقامة الدليل على سلامة مقدمتها المنطقية."[١]

وعنده أن الكتاب يستخدمون مصطلح العرض استخداما مضللا وغير صحيح : " فكلمة العرض كما يستعملها الكتاب عادة كلمة مضلله، ولو أن كتابنا الكبار أخذوا بنصحية " الثقات: وقصروا العرض على افتتاحية المسرحية، أو على المواضع الغريبة فى خلال الفعل، لكان هذا كفيلاً بقتل الشخصيات الروائية العظيمة والقضاء عليها قبل أن تولد.."[٢]

ويسمى الكاتب العرض نقطة الهجوم.[٣]، ويرى أن الصراع هو العرض: " لأن شخصياتك تشترك على الدوام فى فعل حيوى. والفعل .. أى نوع من الفعل (أعنى الصراع) هو عرض الشخصية (أى توضيحها وتصويرها للنظارة) فإذا حدث لأى سبب من الأسباب أن لم تكن الشخصية فى صراع. إذن لتوقف العرض كما يتوقف كل شئ آخر فى المسرحية لهذا السبب.. وقصارى القول ... إن الصراع فى حقيقة أمره هو العرض."[٤]

قلنا عن الناقد يرفض فكرة العرض بمفهومها لدى النقاد الآخرين ويحل الصراع محل العرض، وقلنا أنه يرى أن المسرحية

---

(١) نفسه ص ٤٠٦.
(٢) نفسه ص ٤٠٨.
(٣) نفسه ص ٤٠٩.
(٤) نفسه ص ٤٠٩ ، ٤١٠.

يجب أن تبدأ من نقطة تحول فى حياة إحدى شخصياتها، وهو يقـول فى ذلك: إن المسرحية يجب أن تبدأ من نقطة تحول فى حياة واحد من شخصياتها ، ويمكننا بعد قراءة صفحات قليلة أول الرواية أن نرى إذا كانت هذه هى الحال فى الرواية. ويمكننا بالمثل، وبعد دقائق قليلة من القراءة أن نلمس إذا كانت الشخصيات حسنة التناسق، أو أنها ليست كذلك .. وليس ضرورياً أن نعرف هذه الأمور من تمثيل الرواية .."(١)

لكننا نعتقد أن الصراع ليس هو العـرض، وإن كـان العـرض مقدمة لبيان موضوع المسرحية ومشكلتها. وقد يظن أن العرض يبـدأ بمقدمة المسرحية، ويكون هو الصراع ولـيس ذلـك صـحيحاً علـى إطلاقه. بل لابد من إفساح مسافة لعرض المشكلة أو القضـية التـى يدور حولها الصراع.

ويشير كذلك إلى كيفية بدء المسرحية، فيقول: " فإذا توافرت لك شخصية أو أكثر من هذا النوع لم يكن لنقطة هجومـك إلا أن تكـون نقطة جيدة. إن الرواية قد تبدأ بالضبط عند النقطة التى يـؤدى منهـا الصراع إلى أزمة. وقد تبدأ الرواية من النقطة التى وصل فيها صاحب شخصية إلى نقطة تحول فى حياته. وقد تبدأ الرواية بقرار يسرع بها إلى الصراع. ومن نقطة الهجوم الطيبة ، تلك النقطة التى يكون فيهـا كل شئ حيوى هام معرضاً للخطر فى مستهل الرواية. فنقطة الهجـوم

---

(١) نفسه ص ٤٠٦.

فى " أوديب الملك " مثلاً هى قرار أوديب الذى أصر فيه على البحث عن قتلة لايوس."(١)

والصراع لا يمكن أن ينمو ويتصاعد، إذا لم يتم كشف مستمر عن طبيعة تلك الشخصيات ونموها المستمر: " نذكر أنه لا يمكن أن يتصاعد الصراع، إن لم يكن ثمة عرض أو كشف مستمر، وانتقال دائم، (أى تحول من نقطة إلى نقطة، سواء فى الموضوع أو فى نمو الشخصية.)

وتذكر انه لابد لشخصياتك المتصارعة من المضى من قطب إلى قطب مقابل .. كأن تبدأ من الكراهية فتنتهى إلى المحبة – وهذا الانتقال هو الذى يخلق الأزمة. وإذا استمر النمو بصورة صاعدة وثابتة (مستقرة ومستمرة) فلابد أن تأتى الذروة بعد الأزمة، وثمرة الذروة هى النتيجة.

واحرص على أن تكون وحدة الأضداد بالغة أقصى درجات القوة بحيث لا تسمح للشخصيات بأن تضعف أو تترك المسرحية فى وسطها ويجب أن يكون لكل شخصية شئ عزيز عليها من مال أو صحة أو مستقبل أو شرف أو الحياة نفسها، لكنه معرض للخطر وكلما ازدادت حدة الأضداد فى روايتك قوة ازداد يقينك من أن شخصياتك سوف تثبت صدق مقدمتك. وتذكر أن للحوار من الأهمية ما لجميع العناصر التى

(١) نفسه ص ٣٢٨ ، ٣٢٩.

تتركب منها المسرحية. فيجب أن تنبثق كل كلمة تقال على خشبة المسرح من صميم الشخصية التى تنطق بها"(١)

تحدثنا عن الصراع، وقلنا إنه لا مسرحية بلا صراع ولكن لابد قبل نشوب الصراع من المشهد الإجبارى ذلك المشهد الذى يبدأ فيه الصراع: " المشهد الإجبارى هو المشهد الذى لابد أن تشتمل عليه المسرحية. إنه المشهد الذى ينتظره الجميع المشهد الذى وعدنا به المؤلف والذى لا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه. وبعبارة أخرى، إن التمثيلية تقوم على مشهد محتوم يبرز على المشاهد كلها."(٢) ويعترض الناقد على هذه الفكرة ويرى أن المشهد الإجبارى ما هو إلا البرهنة على صدق المقدمة المنطقية. فهو يرفض قول لاوسون: " وإنه لا يمكن وجود تمثيلية لا تشتمل على نقطة من نقط التركيز، يبلغ فيه الترقب أو التشوف أعلى درجاته." ، ويراه رأيا مضللاً على أساس أن هدف الرواية هو إثبات مقدمتها المنطقية(٣) وكل فصول الراوية لابد أن يمثل لحظة هامة من لحظات المسرحية يقول: " وليس فى أية مسرحية أية لحظة من اللحظات: إلا وهى ناشئة عن اللحظة السابقة عليها. ومن ثمة وجب أن يكون كل مشهد من المشاهد هو المشهد الذى يحظى باسمى انتباهنا فى اللحظة التى يعرض فيها. والمشهد الكامل ذو الوحدة التامة، هو وحده الذى فيه من الحيوية ما يجعلنا

(١) نفسه ص ٤٥٨ ، ٤٥٩.
(٢) نفسه ص ٤٠١.
(٣) نفسه ص ٤٠٣.

نترقب المشهد الذى نتطلع إليه، والفرق بين المشاهد هو ما فى كل منهما من حدة وسورة، وما يجب أن تؤثر به تلك الحدة وهذه السورة فى المشهد الأخير. وإذا نحن اهتممنا بالمشهد الإجبارى فقط، كان خليقا بنا ألا نركز عنايتنا إلا على مشهد واحد، شديد التوتر فى المسرحية كلها، ناسين أن المشاهد السابقة عليه جديرة بمثل هذه العناية نفسها، وذلك لأن كل مشهد من مشاهد الراوية يشتمل على العناصر نفسها التى تشتمل عليها سائر المشاهد الأخرى.."[1]

والمشهد الإجبارى فى رأيه هو الأزمة[2]: يقول: " والمسرحية فى مجموعها، لابد أن تتصاعد قد ما وباستمرار حتى تصل إلى قمة تكون أوج الراوية كلها، ويكون المشهد الذى يتم فيه ذلك، أكثر توترا من أى مشهد سواه، على ألا يضر ذلك بأى مشهد سابق، وإلا عاد الضرر على الرواية نفسها."[3]

ومادمنا نتكلم عن الشخصيات فلابد من الحديث عن الشخصية المحورية وشخصية الخصم. فالبطل أو الشخصية المحور protagonist " هو الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية"[4] هذا هو المعنى اللغوى، لكن الشخصية المحورية فى المسرحية هى أهم الشخصيات فى تلك المسرحية ويكون تركيز الكاتب عليها، ولا يمكن أن توجد مسرحية بدون بطل، أو شخصية محورية

(١) نفسه ص ٤٠٣.
(٢) نفسه ص ٤٠٤.
(٣) نفسه ص ٤٠٣.
(٤) نفسه ص ٢١٢.

تدور حولها الأحداث وترتبط بها الشخصيات الأخرى. "بدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية، لأن الشخصية المحورية هى الإنسان الذى يخلق الصراع، ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام. والشخصية المحورية تعرف ماذا تريد. وإذا لم توجد هذه الشخصية فإنك تتسكع فى القصة وتشطح. وإذا أردت الحقيقة فإنك لا تجد قصة إن لم تجد تلك الشخصية."(١)

ولابد فى المسرحية من وجود خصم البطل أو معارضه Antagonist حتى يستكمل الصراع وتتعقد الأحداث وتحل عقدة المسرحية بانتهاء الأحداث نهاية طبيعية منطقية.

وخلافاً للمعروف والمشهور من أن عطيل هو بطل " عطيل " لشكسبير والذى سميت المسرحية باسمه يرى الناقد أن بطل مسرحية عطيل الأول هو " ياجو " (٢)، وخلاف للمعروف أيضا لا تكون "تورا" هى بطلة " بيت الدمية "، ولا يكون كذلك هالمر زوجها هو بطلها، وإنما البطل فى رأى الناقد هو كروجستاد. لما يعتقد الناقد من أهمية هذه الشخصيات أهمية تفوق غيرها فى المسرحية.

لكن ما هى الشخصية المحورية الجيدة؟ هى الشخصية التى يكون الدافع لديها قوياً ومعرضاً لها للخطر يقول: " والشخصية المحورية يجب أن يحركها شئ جد حيوى معرض للخطر "(٣) كما أنها يجب أن تتسم بالعدوانية مصممة على ما تريد لا تتراجع عنه ولا

---

(١) ، (٢) نفسه ص ٢١٢.
(٣) نفسه ص ٢١٣.

تتخاذل: " والشخصية المحورية يجب بالضرورة أن تكــون شخصــية عدائية – خصيمة – لا تعرف المساومة وأنصــاف الحلــول، بــل لا يستشعر قلبها الرحمة ولا يعرف الحنان."[١]

والشخصية المحورية تمثل قوة دافعة ومحركة لأحداث المسرحية ومؤثرة على غيرها من الشخصيات الأخرى، وهى إذ تحدث ذلك تكون مدفوعة بقوة قاهرة لا تستطيع الخلاص منها، كالشرف ، أو الانتقــام أو غيرها من الدوافع القوية الأخرى. يقــول الناقــد: " والشخصــية المحورية قوة دافعة مسيرة (بكسر الراء) ، لا لأن صاحبها قــرر أن يكون كذلك، بل إنه يصبح ما هو لسبب بسيط جداً هــو أن حاجــة أو ضرورة ظاهرة أو خافية تجبره على الفعل وتضطره إليــه، وإن ثمــة شيئاً يهمه أكبر الأهمية معرض للخطر، كالشرف أو الصحة أو المال، أو دفع الأذى أو الانتقام أو عاطفة عظيمة."[٢]

ويفرق بين الشخصية المحورية فى الرواية أو المســرحية: " .. الشخصية المحورية لا يمكن أن تصبح شخصية محورية لأنها تريد أن تكون كذلك، بل لأن صاحبها يضطر إلى ذلك اضطراراً بحكم الظــروف والأحوال التى تضطرب فى أعماقه، وتضطرب مــن حولــه. ونمــاء الشخصية المحورية لا يمكن أن يكــون شــاملاً كنمــاء الشخصــيات الروائية الأخرى. مثال ذلك: تستطيع الشخصيات الأخرى هذه أن تنتقل من الكراهية إلى الحب، ومن الحب إلى الكراهيــة، أمــا الشخصــية

(١) نفسه ص ٢٤٤.
(٢) نفسه ٢١٤ ، ٢١٥.

فليس لها ذلك من سبيل، لأن روايتك حين تبدأ تكون شخصيتها المحورية محوطة بالريبة غارقة بالفعل فى بحار الشك هذه، إلى أن تكتشف الخيانة ، مرحلة أقصر بكثير من مرحلة الإيمان المطلق والعقيدة الثابتة إلى اكتشاف الخيانة"[١]

أما الخصم أو خصم البطل والمتصدى له أو عدوه فهو المعروف بـ The Antagonist ويعرف خصم البطل هذا بقوله: " ..أى إنسان يقاوم الشخصية المحورية فى الرواية يصبح بالضرورة معارض هذه الشخصية وخصمها antagonist. والخصم هو ذلك الشخص الذى يكبح جماح البطل المهاجم الذى لا يعرف فى هجومه رحمة ولا هوادة، إنه ذلك الشخص الذى يركز ضد صاحب تلك الشخصية العاتية جميع قوته وكل ما أوتى من حيلة وحسن تدبير."[٢]

ولابد أن تكون الخصومة بين البطل وخصمه خصومة شديدة بل قل عداء بالغا، يجعل كل واحد منهما يقف محاولاً أن يهلك خصمه أو يحبط كل تخطيط له. يقول: " ويجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين يقف كل منهما لأخيه بالمرصاد."[٣] ثم يقول : " ولتسمح لى بتكرار ما قلت من قبل، وهو أن الخصم antagonist يجب أن يكون قوياً مثل البطل الأول protagonist لكى تصطرع إرادة كل من الشخصيتين المتحاربتين."[٤]

---

(١) نفسه ص ٢١٥ ، ٢١٦.
(٢) ، (٣) نفسه ص ٢٢١.
(٤) نفسه ص ٢٢٢.

وعنده أن الشخصية هى التـــى تخلــق العقــدة، لا أن العقــدة والأحداث هى التى تفعل ذلك، أو تكون أكثر أهمية من الشخصية وهو يسأل عن السبب الذى جعل أرسطو يجعل الشخصية فى مرحلة تاليــة للأحداث فى الأهمية فيقول: " وليس يصعب علينا فهم ما حدا بأرسطو إلى الزعم الذى ذهب إليه فى الشخصية على النحو الذى ذهــب إليــه فيها. فحينما كتب سوفوكلس مأساته " أوديبوس ملكاً "، وحينما كتــب أسخيلوس مأساته " أجاممنون" وكتب يوروبيــدز " ميــديا " ، كــان المفروض أن القدر هو الذى يلعب الدور الأول فى هذه المآسى كلهــا. لقد كانت الآلهة تتكلم ، أما البشر فكانوا يعيشون أو يموتون وفقاً لما قالت به الآلهة؛ ومن ثمة كانت الآلهة هى التى تضع " بناء الحوادث " أما الشخصيات – أعنى شخصيات الراوية – فلم تكن إلا مجرد أناس لا يفعلون إلا ما سبق أن دبرته الآلهة لهم. ولكن بينما كان المتفرجــون يؤمنون بهذا، وأرسطو يقيم نظرياته على أساسه، لم يكن هذا صحيحاً فى الروايات نفسها. ففى جميع الروايات اليونانية الهامــة نلاحــظ أن الشخصيات هى التى تخلق الفعل أى تخلق الموضوع. وقد كان الكتاب المسرحيون اليونانيون يصنعون القدر – أوربات المقادير كمــا كــانوا يؤمنون بها – مكان المقدمة المنطقية للمسرحية. كما نعرفهــا نحــن اليوم ، على أن النتائج هى نفس النتائج مهما كان الأمــر. ولــو أن " أوديب " كان أى طراز آخر من الرجال لما أصابته المأساة التى حلت به قط. ولو لم يكن فى شبابه هذا الفتى العصــبى المــزاج، الســريع الغضب لما قتل ذلك السائر الغريب الضارب فى الطريق لســبب تافــه

كالسبب الذى قتله من أجله، ولو لم يكن رجلاً عنيداً ملحاحاً لما أصـــر على أن يعرف من الذى قتل الملك لايوس – والده – لقد راح يتحـــرى أدق تفاصيل مقتله، ويتقضاها بصبر لا يعرف الكلل وكان يفعل ذلـــك ويمضى فيه – لما اتسم به من أمانة – حتى بعـد أن أخـذت إصـــبع الاتهام تشير إليه هو نفسه. ولولا أمانته تلك لما أمكنه أن يقتص لأبيه المقتول بسمل عينيه وإطفاء نورها وجلب العمى على نفسه .."(١)

ولما كان الحوار عنصراً هاماً من عناصر البناء الـدرامى فقـد أولاه الناقد أهمية كبيرة، ومن ثم يرى أن يكون الحوار حواراً جيـداً، ويجب أن يكون معبراً عن مكونات الشخصـية.: " إن الحـوار فـى المسرحية هو الأداة الرئيسية التى يبرهن بها الكاتب علـى مقدمتـه المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضى بها فى الصراع. ومن الأهمية بمكان ان يكون حوار المسرحية حواراً جيداً، بما أنه أوضـح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم." (٢)

ويقول أيضا: " إن الحوار يجب أن يكشف لنا عـن الشخصـية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المـتكلم الثلاثـة، أى أبعـاد شخصية الثلاثة: المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية، فنعرف ما هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه المستقبل."(٣)

---

(١) نفسه ص ١٩٥ ، ١٩٦.
(٢) نفسه ص ٤١٠.
(٣) نفسه ص ٤١١.

ويتحدث عن وظائف الحوار، وأنه يكشف عن الأحداث المقبلة ويكشف عن الباعث على السلوك، ويتصور وظيفة الحوار على انه يكشف عن الشخصية والفعل، ويرى أن الكاتب يجب أن يقتصد في الحوار، بحيث لا يتحول إلى ثرثرة فارغة: " ..ومن أهم وظائف الحوار أن يشف عن الأحداث المقبلة. ففى مسرحية الجريمة يجب أن يشمل الحوار على الباعث على الجريمة، وفى كثير من الأحيان على معلومات تحضيرية فيما له صلة بالجريمة الفعلية"(١)

ويرى أن الحوار يجب أن ينمو فى الشخصية ولا يفرض عليها من المؤلف: " وعلى هذا فالحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع ثم هو بدوره، يكشف لنا عن الشخصية، أعنى يقوم بأداء الموضوع وشرحه وهذه هى وظائفه الرئيسية، لكنها وظائف لا تعدو أن تفتح موضوع المسرحية. وهناك أشياء كثيرة يجب أن يلم بها الكاتب حتى يحافظ على حواره من التفاهة والسطحية.

فاقتصد فى استعمال الكلمات. وتذكر أن الفن ميدان انتخابى يجب فيه التنخل والتدقيق، وليس فيه مجال للنقل الفوتوجرافى ... بهذا تظفر وجهة نظرك بأكبر قسط من الاقتناع، ومادامت غير مثقلة بما يطمسها من كثرة الكلام وطول الثرثرة. إن المسرحية الكثيرة اللغو، الطافحة بالكلام تحمل الدليل على اضطراب تفكير كاتبها – وهو اضطراب ناشئ عن تفاهة الأعمال التمهيدية التى يجب أن تسبق كتابة المسرحية. والمسرحية تفيض بالثرثرة والكلام الذى لا لزوم له ،

(١) نفسه ص ٤١٣.

عندما تقف الشخصية وتجمد وتحجم عن النماء، يقــف الصــراع ولا يمضى فى سبيله قدماً. وهنا فقط يكون الحوار كالثور الذى يجر حجر الطاعون لا يفتأ يدور من حوله فى مدار واحد لا يتعداه، حتــى يمــل المتفرجون، ويضطر المخرج لهذا السبب إلى اختراع أشياء يقوم بهــا الممثلون ليسروا بها عن النظارة البائسين."(١)

وينبغى التضحية بزخرف الكلام فى سبيل الشخصية : " وعليــك أن تضحى بزخرف الكلام وأناقته فى سبيل الشخصية إذا لزم الأمر .. ذلك خير من أن تضحى بالشخصية فــى ســبيل الزخــرف الكلامــى والبرقشة البيانية. وتذكر أن الحوار يجــب أن يكــون صــادراً عــن الشخصية ومعبراً عنها تعبيراً طبيعياً لا افعتال فيه، وأن حلاوة الكــلام وطلاوته لا تساويان إرسال حوارك رشيقاً أنيقاً فياضاً بالحركة دون أن يضيع ذلك على شخصياتك المسرحية نماء ذواتها وتطورها .."(٢)

من المعروف لدى النقاد أن المســرحية تســتخدم لغــة مكثفــة موحية، وأن المجال فيها للإطالة غير مقبول وبعضهم يشبه المسرحية بالقصيدة الشعرية التى تعتمد التكثيف والإيحاء، كما يرى النقاد كــذلك ألا تكون المسرحية بوقاً للمؤلف أو تتكلم بلغة لا تتناسب ومســتواها الثقافى والفكرى.

ولابد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التى يعيش فيها وتدل على حرفتها أو مهنتها. " ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التى تعيش فيهــا، فإذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فيتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية،

---

(١) نفسه ٤١٣ ، ٤١٣.
(٢) نفسه ص ٤١٤.

وإذا كان من العاملين فى ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالمراهنات والخيل. ويجب ألا نغرق فى تصوير الأعمال المهنية والحرف المختلفة أو تتوسع فى ذلك توسعاً ينتهى إلى سخرية الجمهور بك وضحكه عليك، ولكن لا تحاول أيضا الاستغناء عن ذلك تماماً، وإلا كان أى حوار تقوم به حواراً ضحلاً ولا قيمة له."(١)

ويحذر من الحذلقة فى الحوار وكثرة الكلام بلا داع من الموقف، الذى تعيشه الشخصية : " وحذار من الحذلقة . وإياك أن تجعل روايتك منبر للثرثرة (الرغى) والشقشقة. ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة لا أثر للتحذلق فيها. ولا تسمح لبطلك الأول بتاتاً بالخروج على شخصيته، وذلك بأن تجعله يلقى خطبة مثلاً وإلا اقشعر الجمهور نتيجة لما ضايقته من ذلك، ولم يملك إلا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك."(٢)

والحوار – لابد فى رأيه – أن ينمو من الصراع والشخصية، ولو أنصف الناقد لقال أن ينمو وينشأ من الموقف والشخصية نفسها، يقول: " لقد كان بحثنا إلى الآن مقصوراً على إثبات أن الحوار، إذا حللناه تحليلاً منطقياً، ينمو من الشخصيات الروائية ومن الصراع .. الشخصيات والصراع اللذين يجب أن يكونا هما أيضا منطقيين ليتضح الحوار بصفته تلك. ولكن الحوار يجب أن يكون هو أيضا فى ذاته منطقياً فى حدوده الضيقة التى يمكن فصله فيها عن قائليه."(٣)

(١) نفسه ص ٤١٤ ، ٤١٥.
(٢) نفسه ص ٤١٥.
(٣) نفسه ص ٤١٨.

ويتحدث عن طبيعة الحوار وكيف انه يعبر عن الموقف الذى تكون به الشخصية، ففى موقف التأمل يكون على صورة تخالف الموقف العاطفى ، ويضرب مثالاً على ذلك بشكسبير فيقول: " فالملاحظ أن جمله فى الأجزاء الفلسفية من رواياته جمل رزينة متزنة. أما فى مواقف الغرام فجملة غنائية متدفقة وتقطر سلاسة .. فإذا تقدم الفعل ... وبالأحرى إذا دخلنا فى الجد - أصبحت الجمل أقصر وأيسر .. بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها، كلما تقدمت الرواية وتطورت، بل شمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع."[1] وهذا يعنى أن الحوار الجيد لا يثبت على حال واحدة من التعبير وإنما هو يتغير بتغير الموقف، وتطور الأحداث سواء فى مضمونه او فى طريق التعبير. ثم يربط الناقد بين جودة الحوار وبين اختيار الشخصية اختياراً جيداً ، كما أنه لابد أن يكون الحوار نابعاً من الشخصية وليس مفروضا من الكاتب: " تقول إن الحوار الجيد هو ثمرة للشخصية التى أحسن اختيارها، وسمح لها بالنماء نماء منطقياً إلى أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية .. "[2]، "ويجب أن ينبثق الحوار من الشخصيات وليس من المؤلف، كما يجب أن ينم الحوار عن ماضى صاحبه وشخصيته وعلمه."[3]

ونظراً لأن الكاتب يؤمن بأن المسرحية تبنى على مقدمة منطقية، أو فكرة أساسية، وأن كل ما يحدث فى المسرحية من اختيار

(١) نفسه ص ٤٢٠.
(٢) نفسه ص ٤٢٢.
(٣) نفسه ص ٤٦٠.

للشخصيات والأحداث وما يجرى من حوار إنما هو تعبير عن تلك المقدمة المنطقية، فإنه يرفض فكرة المحاكاة الأرسطية، أو غيرها من الأفكار التى تريد أن تقول إن المسرحية محاكاة للواقع.

وعن الفرق بين المسرحية والميلودراما يقول الناقد: " ... ولابد الآن من كلمة عن الفرق بين المسرحية – أى الدرامه – والمسرحية العنيفة – أى الملودراما. ولعل أهم فرق بينهما هو أن الانتقال فى الميلودرامة يكون دائماً انتقالاً خاطئاً ... بل لعل الميلودرامة لا تشتمل على شئ من الانتقال أبداً – والصراع فى الميلودرامه يكون عادة مبالغاً فيه، بالأحرى مبالغاً فى تأكيده، كما تتحرك الشخصيات بسرعة البرق من قمة – عاطفية إلى قمة عاطفية أخرى – وهذا ناشئ من أن الشخصيات لا تبدو إلا فى بعد واحد فقط من الأبعاد الثلاثة التى يجب أن تتوافر لكل شخصية روائية ... والميلودرامه فوق هذا كله مشحونة بالافتعالات، فنرى القاتل الذى لم تعرف الرحمة سبيلاً إلى قلبه قط، يقف فى الطريق فجأة ، وبالرغم من ملاحقة رجال البوليس له، لكى يرشد رجلاً أعمى فى أثناء عبوره للطريق.

وهذا من الأعمال السطحية الملفقة. فمن غير المحتمل أن يقف رجل هارب بحياته من رجال البوليس، وهو فى هذه الحالة لا يكاد يرى شيئاً مما يجرى فى الشارع فينسى هذا الذى هو فيه ليساعد ذلك الأعمى! ولعل الأقرب إلى العقل هو أن يرمى القاتل ذلك الأعمى بالرصاص ليخلى له طريقه، لا أن يبدى له هذه الشفقة المفتعلة – إن الانتقال لابد أن يتوافر لكى يجعل الشخصيات – حتى الشخصيات

المستكملة لأبعادها الثلاثة - شيئاً معقولاً لا تنفر منه العقول. وافتقار المسرحية إلى الانتقال يمسخها فيجعلها ميلودرامة."[١]

ويتعرض الناقد لنقطة أخرى وهى الحكم على المسرحية هل يتم عليها، وهى تمثل ، أم يتم الحكم عليها وهى مخطوط مكتـــوب علـــى الورق. إذ يرى أن الحكم على المسرحية يمكن أن يـــتم والمســـرحية مخطوطة. يقول: " إننا نستطيع أن نحكم على المسرحية قبل أن تصل إلى مرحلة الإخراج الحقيقية، وذلك إذا راعينا ما يأتى:

لابد أن تكون مقدمتها المنطقية مقدمة يمكن أن تسترعى النظـــر من أول وهلة، إذ من حقنا أن نعرف إلـــى أى الجهـــات يســـير بنـــا المؤلف. وما دامت الشخصيات منبثقة من المقدمة فإنها تثبت ذاتهـــا بما يتفق وهدف المقدمة بالضرورة. والشخصيات هى التـــى تبـــرهن على سلامة المقدمة خلال الصراع. ثم يجب أن تبدأ الرواية بالصـــراع الذى يسير فى طريقة بثبات واستقرار حتى يصل إلى الذروة. ويجـــب أن تكون الشخصيات مرسومة رسماً جيداً، بحيث نستطيع أن نصـــنع لكل منها قصة محكمة واضحة داخلة فى القصة العامـــة للمســـرحية. ونحن إذا عرفنا طريقة تكوين الشخصية والصراع تيسر لنا معرفة ما ينتظر من الرواية التى نقرأها."[٢]

---

(١) نفسه ص ٤٤٦.
(٢) نفسه ص ٤٥٩ - ٤٦٠.

المسرح عند أحمد شوقى

من المعروف أن المسرح الشعرى عرف قبل شوقى، وأنـــه لـــم يكن أول من استخدمه، ولكن المسرح الشعرى السابق على شوقى لم يكن مسرحاً شعرياً راقياً أو متكامل البناء فعلاً، وهو علـــى الأقـــل لا يرقى إلى مستوى المسرح الشعرى عند أحمد شوقى. ويمكن القول – باطمئنان – أن المسرح الشعرى بالمعنى الصحيح للكلمة قد نشأ فـــى الأدب العربى الحديث على يد أحمد شوقى.

وقد حاول بعض الباحثين التقليل من القيمة الدراميـــة لمســـرح شوقى قاصرين جهده وفضله على مجرد فرض المسرح الشعرى على معاصرية. وعلى انه نجح فى أن يجعل جمهور المشاهدين فى زمنـــه يقبلون على هذا المسرح، ويسجل له فضل الريادة فى هذا الفن الأدبى وبفضله أيضا أصبح هذا الفن المسرحى الشعرى يدرس فى الجامعات والمدارس، وتحرر فن التمثيل مما كان يعلق به من سوقية، وتخلـــص من النظرة الوضيعة التى كان الناس ينظرون بها إلى من يؤلفونـــه أو يمثلونه، أو يخرجونه.[١]

والواقع أن مثل تلك النظرة التى تجرد مسرح شوقى الشعرى من كل قيمة درامية وتكتفى بمنحة الريادة لهذا الفن، ليست نظره صحيحة

(١) انظر فوزى عطوى: أحمد شوقى أمير الشعراء، دراسة ونصوص ـــ دار صـــعب. بيروت لبنان . ط٣ ، ١٩٧٨ ص ١١٧، ١١٨.

ولا منصفة. فالأمر – فى حقيقته ليس على هـذا النحـو – فمسـرح شوقى به من العناصر الدرامية، ما يجعله مسرحاً بحق، ومـا يجعلـه مسرحاً خالداً ، ويؤكد هذا أن الناس مازالوا يتقبلونه حتى اليوم.

ومن واجبنا الآن أن نعيد النظر فى أراء بعض النقاد السـابقين عن مسرح شوقى، مثل الدكتور طه حسين، وعباس محمود العقـاد، ومحمد مندور. لأن هذه الآراء لم تنصف الرجل، ولم تعطه ما هو أهل له من تقدير. فقد رأى محمد مندور مثلاً أن هـذا المسـرح يصـلح للغناء، وأنه لو قدر لهذا المسرح ملحن جيد ، لأصبح غذاء فنيا ممتعاً لكثيرين، واعتبر مسرحياته الشعرية أوبرات لا أكثر ولا أقل.(١)

وهو رأى يسرف فى التبسيط ويتجاهل الحـدود الفاصـلة بـين الفنون المختلفة.

ولمندور آراء أخرى هامة تتصل بهذه المسـرحية " علـى بـك الكبير، وبغيرها من مسرحيات شوقى الأخرى، وخاصة ما يرد بها من الأشعار التى تصور العصر والبيئة، وتوهم بالواقع المحلى الذى يصور العصر الذى وقعت به المسرحية. أو الأشعار التى تصور الفساد الذى يسود دولة المماليك ويرى ذلك أمراً معيباً، ويـرى تصـوير الفسـاد السياسى أمراً محمولاً حملاً على المسرحية، ولا يفيـد فـى تصـوير العصر الذى تصوره.(٢)

(١) د. محمد مندور: المسرح . ط٢، دار المعارف ١٩٦٣، ص ٧٨، ص ٩٢.
(٢) انظر محمد مندور: المسرح ص ٨٦ ، ٨٧.

ويتجاهل ما بالمسرحية من شعر رائع، ومن بناء فنى للأحـداث المسرحية، ونختار مقطوعة من مسرحية " على بك الكبير " ينظمهـا شوقى على لسانه وهو ذاهب إلى الشام:

صبرت طويلاً يا بشير فما جـلا .:. ولا ذلل الصبر الجميل مصـابى
ولو أن رزئى بالغريب احتملتـه .:. ولكن بـأهلى نكبتـى وعـذابى
يطاردنى فى الأرض من دب فـى .:. يدى وربى فى حجرى وشب ببـابى
ومن طلب الدنيا ببأسى وسـطوتى .:. فلما حواها فـى يديـه سـطابى
ومن عشت أبنية وأعمر ركنـه .:. فصير هـدمى شـغله وخرابـى
لقد آن أن أسعى وأن أدفع الأذى .:. بشير أمض هيئ للرحيل ركـابى
إلى كم قعودى عن عدوى وكيده .:. وهـذا عـدوى لا يمـل طلابـى
سأخرج نحو الشام فى فل–شيعتى .:. فهيئ جيادى وادع خير صـحابى(١)

والواقع أن هذا الشعر يخدم فى تهيئى الجو والتعبير عن حالـة العصر زمن وقوع المسرحية، ويكشف عن أحـداث قادمـة، ويهيـئ القارئ أو المشاهد لتقلبها وإلا فماذا سيكون مصـير المسـرحية لـو جردناها من هذه الأشعار.

فالمسرحية تبدأ بأشعار تهيئة الجو، وترسم البيئة التى كان مـن مظاهر السيادة فيها والترف والانحلال أيضا شراء الجوارى والعبيـد والعناية بالقصور وما يكون فيها من مظاهر البذخ والترف ولذلك تبدأ المسرحية بالحديث عن ثلاث من الجوارى قد جئ بهن للبيـع للأميـر وأتباعه أى لحاكم مصر. ويصور تذكرهن لبلادهن التى انتزعن منها، وهذا يهيئ القارئ لتقبل ما يجرى كما يصور مشاعر أولئك الجـوارى

(١) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة، المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٥٨٠ ، ٥٨١.

وبخاصة أمال التى يمنحها الشاعر قدراً من الاهتمـــام ومـــن التميـــز بالحسن، كما يصور بدء وقوعها فى هوى مراد:

خيالــــه فـــى فكرتـــى .:. فـــى كـــل ســـاعة مثـــل
مـــالى أحـــس لا عجـــا .:. بـــين الجـــوانح اشـــتعل
إن فـــتح البـــاب يـــرى .:. أول إنســــان دخــــل
أو جـــئ بـــالزاد وجدتـــ .:. ـــه ، بجـــانبى .. أكـــل
وإن شـــربت حضـــر .:. المـــاء ، فعـــل .. ونهـــل
قـــد أخـــذت صـــورته .:. علـــى مشـــاعرى الســـبل[1]

وهى أمور ضرورية فى فن المسرح.

ويعتبر مندور أيضا على الأشعار الأخرى المماثلة التى نجدها فى المسرحيات الأخرى. كالأشعار التى تصور موكب الحسين بن على:

يـــا نجـــد خـــذ بالزمـــام ورحـــب
ســـر فـــى ركـــاب الغمـــام ليثـــرب
هـــذا الحســـين الإمـــام ابـــن النبـــى
النـــور فـــى البيـــد زاد حتى غمـــر
أحـــد الحبـــا فـــى الوهـــاد أحد القمـــر
أحـــد جمـــال البـــواد زين الحضر
ابن النبى[2]

وهذا النص وما يليه يمهد لما يأتى من أحداث، ويوضح الحالـــة السياسية فى تلك الفترة، وكيف كانت مشاعر أهل الحجاز ضـــد بنـــى أمية، وعسفها وجورها بأهله.[3]

(١) نفسه ص ٥٦٩.
(٢) نفسه ص ١٤١.
(٣) نفسه ص ١١١، ١١٢.

ومن هذا الشعر الذى يمهد للأحداث التالية ويصور ما ذكرناه من ظروف سياسية واجتماعية، الحوار الذى يدور بين ليلى، وسعد بن ذريح: وسلمى صديقتها:

ليلى:

دع الغزل سلمى وحيى معى .:. منار الحجاز فتى يثرب
ويا هند هذا أديب الحجاز .:. هلمى بمقدمة رحبى

سعد:

أمن يثرب أنت آت .:.

ابن زريح: أجل .:. من البلد الطيب

ليلى : أيا ابن ذريح لقينا الغمام.
هند : وطافت بنا نفحات النبى.
عبله : هامسة إلى سعد: من ابن زريح ؟

سعد:

فتى ذكره .:. على مشرق الشمس والمغرب
رضيع الحسين عليه السلام .:. وترب الحسين من المكتب

(عبلة إلى بشر ومشيرة إلى ابن ذريح)

أتسمع بشر رضيع الحسين .:. فديت الرضيعين والمرضعة

(بشر هامسا، ومتلفتا، كأنما يخشى أن يسمعه أحد):

(١) نفسه ص ١١١، ١١٢.

	.:.	لا جـــــاهلاً موضــــــعه
ولكن أخـــاف امــرأ أن يــرى	.:.	علـــى التشـــيع أو يســـمعه
أحــب الحســـين ولكنمـــا	.:.	لســـانى عليـــه وقلبـــى معـــه
إذ الفتنه اضطرمت فـــى الــبلاد	.:.	ورمـــت النجـــاة فكـــن أمعـــه[١]

وهذا أيضا يمهد للوساطة التى يقوم بها عامل صدقات بنى أمية متشبها بالحسين بن على، لكى يوافق أبو ليلى على زواجها من قيس.

ومن الظلم لأحمد شوقى أن يظن أنه كان يكتب مسرحه، دون أن يفطن إلى أصول المسرح أو أنه كان يســوق الأشــعار الغنائيــة دون ضابط، بل الحقيقة إنه نجح فـــى اســتخدام أشــعاره لأداء وظائفهـــا الدرامية الحوارية فى المسرحية نجاحاً عظيماً، رغم ما كان يعترضـــه من صعاب ناجمة عن طبيعة الشعر العربى ذى الشطرين.

ويهاجم مندور كذلك القصائد الغنائية التى تتسم بالطول أحيانـــا، مع اعترافه بان ذلك يحدث فى المسرح الغربى الذى يقـيس عليـــه، ويرى أن هذا هناك لا غبار عليه، وإنما يكون الغبار على فعل شــوقى وحده.على أساس : " أنها كثيراً ما تبدو دخيلة على الحـوار، كأنهـــا قصائد غنائية قائمة بذاتها، فهى لا تخبرنا بجديـــد ، ولا تــؤدى إلـــى تطور فى أحداث المسرحية، وإنما هى تغن خالص بالحب، ولواعجه أو حنين إلى الماضى وذكرياته"[٢]

---

(١) نفسه ١١١، ١١٢.
(٢) مجمد مندور. المسرح ص ٨٨.

ثم يقول موضحاً إن فى المسرحيات العالمية الكبيرة منولوجات تشبه هذا الغناء، ولكنها تؤدى وظيفة أخرى درامية، لا تؤديها القصائد الغنائية عند شوقى فى مسرحياته، فيقول: " ولقد يحدث ان نلتقى فى بعض المسرحيات العالمية الكبيرة بمنولوجات فيها بعض ما يشبه هذا الغناء، ولكنها تحتوى فى الغالب على اعترافات تنبئنا بما نجهل، أو تكشف الستار عن مخبوء، أو تضئ بعض خبايا الشخصية المسرحية."[1]

والواقع أن المقطوعات الطويلة فى مسرح شوقى لا تلقى بها الشخصية إلا فى أوقات الأزمات التى تمر بها، عاطفية كانت أو غير عاطفية، والتى يكون لها تأثير كبير على مصير الشخصية فيما بعد، والتى تكشف أيضا عن كثير من الحقائق عن الشخصيات الأخرى. مثلما نجد المقطوعة الطويلة نسبياً فى مسرحية على بك الكبير والتى يعقبها فراره[2]. ثم يعقب بعضها الآخر هزيمته، أو ما يتلو تلك الهزيمة مما يكون له أثره الكبير فى مجرى الأحداث بالمسرحية، والكشف عن كثير من الحقائق.

وتفعل ذلك كليوباترا فى المواقف العنيفة أو الحاسمة، مثل قرارها الخطير بالانتحار:

(١) محمد مندور. المسرح ص ٨٨.
(٢) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة – المسرحيات ص ٥٨٣ ، ٥٨٤، ٥٨٥.

هلمـــى الآن منقـــذتى هلمـــى .:. وأهلا بالخلاص وقد سـعى لـــى
شربت السم من فيـك المغـدى .:. بسـلطانى وزدت عليـه مـالى
على نابيك مـن زرق المنايـا .:. شفاء النفس من سـوء الليـالى
وبعض السـم تريـاق لـبعض .:. وقد يشفى العضال من العضـال
دعوت الراحة الكبـرى فلبـت .:. فبعــداً للحيـــاة وللنضـــال
هلمى عـانقى أفعـى قصـور .:. بها شـوق إلـى أفعـى الـتلال
سطت روما على ملكى ولصـت .:. جـواهر أسـرتى وحلـى آلـى
فرمت الموت لم اجـبن، ولكـن .:. لعـل جلالـه يحمـى جلالـى
فلا تمشى علـى تـاجى ولكـن .:. على جسد بـبطن الأرض بـالى
وقـد علـم البريـة أن تـاجى .:. نمته الشمس والأسـر العـوالى
يطـالبنى بـه وطـن عزيـز .:. وآبـــاء ودائعهـم غــوالى
أ أدخل فى ثيـاب الـذل رومـا .:. وأعرض كالسبى على الرجـال؟
وأحدج بالشماتة عـن يمينـى .:. ويعرض لى التهكم عن شـمالى؟
وألقى فى الندى شـيوخ رومـا .:. مكان التاج مـن فرقـى خـالى؟
وأغشى السجن تاركـة ورائـى .:. قصور العز والغـرف الحـوالى؟
وتحكم فى روما وهى خصـمى .:. وتسرف فى الخصومة والنكـال
يرانى فـى الحبائـل مترفوهـا .:. وقد كان القياصـر فـى حبـالى
إذن غير الملوك أبـى وجـدى .:. وغير طـرازهم عمـى وخـالى
سأنزل غيـر هائبـة إذا مـا .:. تلمظـت المنيـة .. للنـزال
أموت كما حييت لعرش مصـر .:. وأبـذل دونـه عـرش الجمـال
حيـاة الـذل تـدفع بالمنايـا .:. تعالى حيـة الـوادى تعـالى[1]

(١) نفسه ص ٥٤٠ ، ٥٤١.

وهو أمر يجعل هذه الأشعار تؤدى وظيفتها الفنية، إلا فى بعض المواقف النادرة، أو القليلة التى لا تؤثر على بناء المسرحية بوجه عام.

والأشعار التى تصور البيئة العربية بما فيه من حداء وغيره، وما يسميه شوقى أنشودة الحادى، التى يقول فيها.(١)

هلا هلا هيا★إطوى الفلاطيا★وقربى الحيا★للنازح الصب
جلاجل فى البيد★شجية الترديد★كرنة الغريد★فى الفنن الرطب
أناح أم غنى★أم للحمى حنا★جليجل رنا★فى شعب القلب
هلا هلا سيرى★امضى بتيسير★طيرى بنا طيرى★للماء والعشب
طيرى اسبقى الليلا★وأدركى الغيلا★العهد من ليلى★ومنزل الحب
لله يا حادى★فتشن بتوباد★القلب فى الوادى★والعقل فى الشعب
يا قمراً يبدو★مطلعة نجد★قد صنع الوجد★ما شاء بالركب

وهذا من مسرحية مجنون ليلى:

ومنذ الفصل الأول نلحظ تقديم الكاتب لموضوع المسرحية وهو حب ليلى وقيس خالطاً الجد بالهزل ثم مقدماً موضوع المسرحية، ومصوراً لبها وهو حيرة ليلى بين قبول خطبة قيس وبين رفضها. لأن فى قبولها تصديق لما قيل عن علاقته بها، وفى رفضها قتل لهواها وحبها ومن ثم يعرض شوقى لموضوع وساطة بن ذريح ورفض ليلى لوساطته حيث تقول:

---

(١) نفسه ص ١٤٤.

أنا أولــى بــه وأحنــى عليــه .:. لو يــداوى برحمتــى والتحنــى
يعلــم الله وحــده مــا لقــيس .:. من هوى فى جــوانحى مســتكن
إننى فى الهوى وقيســا ســواء .:. دن قــيس مــن الصــبابة دنــى
أنا بــين اثنــين كلتاهمــا النــا .:. ر، فــلا تلحنــى ولكــن أعنــى
بين حرص على قداسة عرضى .:. واحتفاظى بمــن أحــب وضــنى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى .:. وهو مستهتر الهوى لم يصنى[1]

ومن الموضوعات الأخرى المتصــلة بمســرح أحمــد شــوقى، موضوع القصة الثانوية التى تجــرى وقائعهــا إلــى جــوار القصــة الأساسية التى تمثل موضوع المسرحية الرئيســى. وقــد دأب أحمــد شوقى على هذا فى مسرحياته ووفق كل التوفيق باستثناء ما يحــدث فى مسرحية عنترة، أما فى مسرحية مجنون ليلى، فإن قصــة حــب "حابى" وهيلانه " قصة جميلة لا تطغى على موضوع المسرحية وإنما تربط بين الشخصيات برباط متين، كما أن قصة حب " زينون " أمــين المكتبة لكيلوباترا من جانب واحد تكون لها وظيفتها الدرامية فى نطاق ما أراده أحمد شوقى، وقد أعجب بهذه القصة الفرعية الــدكتور عبــد القادر القط فى كتابة " المسرحية " وأثنى عليها[2]. لكن الدكتور محمد مندور يرى أن هذا الموضوع لا صلة له بموضوع المسرحية الأصلى، بل ويسئ إليه، فيقول: " .. ولكننا نلاحظ أن المؤلف قد عــرض فــى نفس المسرحية موضوعاً أخر ثانوياً هو حب وصيفتها هيلانه " لتابعها المصرى " حابى " ونبحث عن كيفية ارتباط هذا الموضــوع الثــانوى بالموضوع الأصلى وتأثيره فيه، فلا نتبين شيئاً من ذلك، وعلى العكس

(١) نفسه ص ١٢١.
(٢) الدكتور عبد القادر القط: فن المسرحية.

نرى هذا الموضوع الثانوى يضعف من تأثير الموضوع الأصلى فى خاتمة المسرحية عندما تنتحر كليوباترا وأنطونيو، وبذلك كان من الممكن أن تختم المسرحية، ولكننا بدلاً من ذلك نرى هيلانه تسعف من السم وتنهض لتتأبط ذراع حابى وتخرج من المسرح إلى حيث نعلم أنها ستقيم معه .. "[١]

ولاشك أن هذه الأحكام تتجاهل حقيقة هامة متصلة ببناء المسرحية الدرامى وهو محاولة الكاتب من خلال هذه القصة وغيرها أن يربط بين الشخصيات برباط منطقى ويجعل لوجودها فى المسرحية ضرورة مقنعة، بحيث تؤدى الوظائف المهمة من كشف عن الصراع بين المصريين والرومان وغضبهم على كليوباترا، وجعل هذا كله يتم عن طريق شخصيات تعمل فى القصر وبينها من الثقة ما يجعلها تكشف عن ما يريده الكاتب بصورة طبيعية.

أما أن الكاتب يريد تخفيف وقع المأساة على مشاهد المسرحية فربما كان هذا صحيحاً. وقد أقدم عليه أحمد شوقى فى مسرحية أميرة الأندلس، ولكنه فى الحقيقة وفى هذه المسرحية بالذات لم ينجح فى ربط القصة الفرعية وهى قصة بثنيه ابنه المعتمد بن عباد بحبيبها وإنهاء المسرحية بإتمام الزواج بينهما، وهى خطوة لا يقتنع بها القارئ للأسباب التى نوردها فى تحليل المسرحية.

ولكن مندور يشير إلى أن شوقى يريد أن يخفف من وقع المأساة عن المتلقى[٢] وهذا فى رأيى سبب آخر من أسباب لجوئه إلى إنهاء

(١) محمد مندور. المسرح ص ٨٤.
(٢) مندور. المسرح ص ٨٤ ، ٨٥.

المسرحية بهذه الصورة، وإن كانت مسرحية مأساة كليوباترا مسرحية مفجعة رغم ذلك، ورغم إنكار مندور لما بها من فاجعة[١]. إذ يقول : " ولكننا فى الواقع لا نشعر بمثل هذا العطف العميق إزاء كليوبـــاترا أو أنطونيو فكل منهما شخص تافه عبد لشهواته متخبط فـــى حياتـــه."[٢] وهو حكم أخلاقى لا وزن له.[٣]

إن القصة الثانوية فى مسرح أحمد شوقى أسلوب فنى يدل على ذكاء وفطنة، لأنه أراد أن يستغل هذه الشخصيات فـــى الكشـــف عـــن الأحداث والإرهاص بما سيقع، والمشاركة فيما يجرى كما نرى ذلـــك فى مطلع " مصرع كليوباترا " متمثلاً فى الحوار الذى يدور بين "حابى" و " ديون " ، وهو حوار ينذر بالهزيمة التى لقيها أسطول كليوبـــاترا وأنطونيو فى معركة " أكتيوم البحرية " وفيه توضح الشخصيات مدى التضليل والخداع الذى تقوم به كليوباترا لتوهم الشعب بأنها منتصـــرة فى هذه المعركة.

حابى :

اســـمع الشـــعب (ديـــون)	.:.	كيـــف يوحـــون إليـــه
مـــلأ الجـــو هتافـــا	.:.	بحيـــاتى ... قاتليـــه
أثـــر البهتـــان فيـــه	.:.	وانطلـــى الـــزور عليـــه
يـــا لـــه مـــن ببغـــاء	.:.	عقلـــه فـــى أذنيـــه

(١) نفسه ص ٨٥.
(٢) هما كذلك فى مسرحية أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ولا يعيب هذا مسرحية الأخيـــر بحال من الأحوال
(٣) احمد شوقى : الأعمال الكاملة. المسرحيات. ص ٤٥٥، ٤٥٦.

ديون: حابى:

سـمعت كمـا سـمعت وراعنـى .:. أن الرميـة تحتفـى بـالراعى
هتفوا بمن شرب الطلافى تاجهم .:. وأصار عرشـهم فـراش غـرام
ومشى على تاريخهم مسـتهزئاً .:. ولو استطاع مشى على الأهرام(١)

ويهاجم العقاد احمد شوقى لأنه لم يلتزم التزاما أميناً بالتـاريخ، دون أن يكلف نفسه مشقة دراسة هذا المسرح دراسة فنية، وإن كانت مسألة الالتزام بالتاريخ هذه مسألة غير ذات قيمة لـدى النقـاد الآن، فالتاريخ كالواقع فى رأيهم يخضع للاختيار والحذف والإضافة ليصـبح فنا دراميا فى النهاية. فليس التاريخ بحقائقه هو المهم بقدر ما تعـود الأهمية للبناء الدرامى.

ويعد رأى صالح جودت رأيا منصفاً لشوقى فى هذا المجال فقـد اعتبره رائد المسرح الشعرى فى الأدب العربى، وأنه قدم المسـرحية الشعرية متكاملة المقومات ١٩٢٧م، بل ويذكر أيضا أنه كان يمتلـك المعرفة بالمسرحية، بل والمعرفة الواسعة بالمسرح الفرنسى عنـدما كان بفرنسا، ويعد ما أنتجه شوقى من مسرحيات روائع مسرحية(٢).

أما الحديث عن بعض جوانب النقص فى البناء المسرحى فهـى توجه لكل المسرحيين، بل لعظمائهم كشكسبير وغيره، ولا يقلل هـذا من قدرهم وقد انصف الدكتور عبد القادر القط أحمد شوقى فى كتابه الاتجاه الوجدانى فى الأدب العربى الحديث " وفـى بعـض الدراسـات

(١) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة. المسرحيات. ص ٤٥٥ ، ٤٥٦.
(٢) صالح جودت الهلال: العدد التاسع، شوقى أمير الشعراء، ١ سبتمبر ١٩٦٦.

الأخرى ، حيث وضعه الوضع الصحيح فـى مسـار الشـعر العربـى الحديث.

ومن الغريب أن يظل المازنى والعقاد يناصبان شوقى العداء من ١٩٢١ وهو تاريخ صدور كتابهما الديوان حتى ١٩٢٧ عنـدما كـرم شوقى بإجماع من شعراء العالم العربى عندئـذ، فيهـا جماتـه بعـد التكريم، وليس غريباً أن يرد عليهما الشيخ فهمى قنـديل ردا عنيفـاً وذلك لما وجهاه. إلى شوقى من سباب قائلاً: " نجحت مصر فى تكريم شوقى بك، وما يرجع الفضل فى هذا إلى شـفيق باشـا، ولا حـافظ عوض، ولا إلى نعمان الأعصر، ولا إلى أضرابهم، وأشباههم، وإنمـا يرجع إلى نبوغ شوقى وعظمة شوقى.

أما أهل الثقافة والقائمون بأمر " السياسة " ، أما أعداء النبـوغ وخصوم العبقرية، أما السفهاء والأدنياء، أما السفلة الطغام والفجـرة اللئام، أما هؤلاء الحاقدون جميعاً، فقـد طلعـوا ينبحـون، وخرجـوا يعربدون، كيف تتهيأ الفرصة ولا ينتهزها فلان للطعن فـى شـوقى، والنيل من شوقى، ولهما عند شوقى أجور لم تسدد وحقوق لم ترد.

كيف تريدون من رجلين، كانا وما يـزالان يطمعـان فـى مـال شوقى، ولهما ثأر قديم عند شوقى، ولم يعرفا إلا عن طريق الطعن فى شوقى، كيف تريدون من هذين الرجلين، وقد دعمتهما " السياسة " إلى ذم شوقى ، أن يتورعا عن ذم شوقى؟

وكيف يكون شوقى أمير الشعراء، وسيد الأدباء، وهو يـأبى أن يعطى الشعراء والأدباء، وهو لا يجعل ما له نهبا يتقاسمه الشعراء الخلعاء، ما يقصد هؤلاء الفجرة انتقادا أدبياً، ولا إصلاحاً لغوياً، وإنما يقصدون الإزراء والعيب ، وشفاء حرارة الحقد. إنكم طلاب نكاية، لا هداية، أتنالون من شوقى؟ أتحجبون شمسه؟ أم تطفئون نوره؟ أتهدمون الجبل ..؟"

ومن الغريب أن يهاجم محمد حسين هيكل شوقى، ويتدنى فى هذه المهاجمة بعد أن قدم لديوان شوقى من قبل وقرظه، لكنها – فى رأيى – أسباب سياسة خفية أو أسباب شخصية لا نعرفها ولا يعلمها إلا الرجلان.

وإذا كان طه حسين من الذين تعرضوا لشوقى بالنقد من خلال تحفظه على مقدمة هيكل لديوان شوقى، فإنه يصف شوقى بالتقليد، ولا يخرج فى هذا القول على ما قاله العقاد فى " الديوان " سنة ١٩٢١.

والغريب أن تتغير آراء بعض نقاد شوقى فى شاعريته بعد مماته. فالمازنى يمتدحه محاولاً أن يسرف فى المدح حتى لا يؤاخذ بما قاله قبلاً، ونجتزئ من قوله بهذه الفقرة: "إن شوقى كان من انضج شعراء طبقته، وكان أدقهم تعبيراً، وأبلغهم ومازال رأيى فى شعره كما كان، وهو أنه فى صدر حياته أشعر منه فى أخرياتها، ولكنه فى العهد الأخير كان أبلغ عبارة، وأعلى بياناً، وأنه كان ذا حيوية عجيبة ومن ذلك انه

اقتنع فى شيخوخته بأن نظم القصائد على الطريقة القديمة التقليدية عبث وباطل، فتحول إلى وضع الروايات الشعرية التمثيلية، وطمع فى أن يكون فى الأدب العربى كشكسبير فى الأدب الإنجليزى. رحم الله شوقى فقد كان عنواناً ورمزاً لمصر فى الشرق العربى كله، وأكبر ظنى أن اسمه سيظل مذكوراً فى تاريخ عصره مهما بلغ اختلاف الناس فى أمره"

وهذا الكلام يتضمن أن المازنى لم يغير رأية فى شعر شوقى - أو هكذا يزعم - كما يتضمن أقوالاً متناقضة عن شاعريه شوقى فى شبابه وفى شيخوخته، بل ويتضمن ما هو أهم من ذلك وهو أن المازنى لم يتنبه إلى خطورة الشعر المسرحى الذى غرسه شوقى فى تربة الشعر العربى التقليدى غرساً، وأراد المازنى أن يقلل من هذا الجهد بتصوير هذه المساهمة الهامة من شوقى بأنها محاولة من الأخير لكى يكون فى الأدب العربى كشكسبير فى الأدب الإنجليزى. دون أن يعنى نفسه بدراسة هذا الشعر المسرحى الذى جاء به شوقى، وقد تغير رأى العقاد فى شوقى بعد موت الأخير إلى حد ما، وكذلك تغير رأى طه حسين الذى رأى أن شعر شوقى تغير بعد عودته من المنفى، ومن المفيد نقل رأى الدكتور طه حسين لما له أهمية فى هذا الشأن : " .. إنه بعد أن عاد إلى مصر من المنفى، تحول تحولاً خطيراً حقاً، لا نكاد نعرف له نظيراً عند غيره من الشعراء الذين سبقوه إلى أدبنا العربى، وتحول من ناحيتين خطيرتين:

فأما إحداهما : فهى أن شعره التقليدى تحرر من التقيد بظروف السياسة – فانطلق، وكان شعره صورة لأهواء الشعب من حوله، وميول هذا الشعب، بكل قوة ، وبكل حرية، كأن الشعب إنما كان ينطق بلسانه.

والناحية الثانية: هى أنه فجأة استكشف نفسه، وإذا هو شاعر قد خلق ليكون مجدداً، فأقبل على التجديد فى السنين الأخيرة من حياته، فأدخل فى اللغة العربية، وفى الشعر العربى خاصة، فناً جديداً، لم يسبقه أحد إليه، وهو فن التمثيل الشعرى.

ومهما يكن من شئ، فحسب شوقى أنه قد رد إلى الشعر العربى قوته ورصانته، ومتانته، وحسبه أنه بعد البارودى، الشاعر الذى رد الشعر العربى إلى حياته الأولى."(١)

وعلى أية حال فإن شوقى لم يتغير هكذا فجأة بعد العودة من المنفى، ولعله لو قال أن هناك ظروفاً شخصية، وظروفاً اجتماعية وسياسية واقتصادية قد وجهت شوقى هذه الوجهة لكان هذا الكلام صحيحاً، فقد كانت الظروف التى تمر بها مصر والذى مر بها شوقى نفسه فى منفاه، هى التى جعلته يتغير(٢)، ولكن هذا التغير لا يعد

---

(١)

(٢) انظر د. محمد مندور. المسرح. مرجع سابق ص ٧١ حيث يرد تغير شوقى إلى ظروف سياسية تتمثل فى سيادة الشعب لا القصر على مقدراته: " ... عندما عاد شوقى فى نهاية تلك الحرب إلى مصر، كان الشعب قد أصبح السيد الأول، كما أن شوقى لم يعد إلى السراى التى أخذ يتحرر من سيطرتها، ويتقرب إلى السيد الجديد وهو الشعب."

انحرافاً شديداً ولا مفاجئاً نحو التجديد، وإنما الحقيقة انه جـدد فعـلاً بإيجاده الفن المسرحى الشعرى ذا الأصالة فى أدبنا العربى الحديث.

ونحن نعلم أن أحمد شوقى قد سافر إلـى فرنسـا – كمـا هـو معروف – سنة ١٨٧٧م، وأنه أطلع على المسرح الفرنسي، وغيره ، مما كان يشاهده على المسارح الفرنسية. وكانت أول مسرحية يؤلفها هى مسرحية على بك الكبير ١٨٩٣م. ولكنها لم تعجب الشاعر نفسـه ويقول مندور أنها لم تعجب الخديوى[1]، فتوقف عن التـأليف حتـى أواخر حياته ١٩٢٧م، حيث توفى سنة ١٩٣٢م. وقد تنوعـت هـذه المسرحيات، بين الشعر والنثر، والموضوعات التاريخيـة والعصـرية وقد ألف مسرحية نثرية واحدة من التاريخ الأندلسـى وهـى "أميـرة الأندلس" كما ألف مسرحيتين تعبران عن الواقع المعاصر لـه، همـا " البخيلة " و " الست هدى " ولم يتم الأولى ولم يطبع الثانيـة، وذلـك لأن المنية كانت قد عاجلته.

(١)

مسرحية على بك الكبير

لأحمد شوقى

مسرحية على بك الكبير

تعد هذه المسرحية – فى رأينا – من المسرحيات المهمة التى نظمها أحمد شوقى شعراً. وتصور شخصية تاريخية مهمة من العصر المملوكى وهو على بك الكبير. وقد قلنا إن المسرحية مهمة لأنها يتحقق فيها الشكل المسرحى بصورة طيبة[١]. فهى مأساة تخضع للمفهوم الكلاسيكى للمأساة فبطلها شخصية نبيلة يودى بها نقطة ضعف، حيث يسقط جريحاً فى نهاية المسرحية ثم يتجرع السم وهو يعلم انه يقدم له على يد أحد أتباعه السابقين، والذى يتظاهر بالحزن عليه.

أما نبله فيتمثل فى عطفة على الفقراء والمساكين وحنوه حتى على الحيوان. ورعايته للأزهر وعلمائه. ومما يدل على إنفاقه على المحتاجين قوله لرزق خازن بيت المال:

على بك :

أمض فاجعل فى كف كل فقير .:. ذهباً يطعمون منه البنينا

نفحة من أميرة النيل مولاتك

آمال : بل منك سيد المحسنينا

(١) انظر محمد مندور: المسرح . ط٢، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ٢ ص ٨٥ حيث يرى أن المسرحية جاءت " محبوكة متقنة مترابطة الأجزاء لم يضعها الموضوع الثانوى الذى تخيله المؤلف بل زاد من حركتها المسرحية وعقد بناءها تعقيداً يماشى الفن المسرحى العريق.

رزق : مولاى
على بك: من ؟ أو رزق ذا ؟
رزق : كم ذا تجود وكم تهب

إن الخزانـــــة أصـــــبحت .:. بنـــداك كـــالجحر الخـــرب
الفضــــة انفضـــت ومـــا .:. قـــد كـــان مـــن ذهـــب ذهـــب
رمضـــــان راح بنصـــــفه .:. والنصـــف راح بـــه رجـــب

على بك:

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن .:. له فى قصور المتـرفين طعـام
ونحن سقينا ابن السبيل ولم يكـن .:. يبـل لـه فـوق الطريـق أوام
ونحن حصنا اليتم نمسح دمعـه .:. وأواه منـا محسـنون كـرام
ترى الزاد مبذولاً وفى كل ساحة .:. يتـامى قعـود حولـه وقيـام
ونبنى فراكن للثقافـة والحجـا .:. يشـاد وركـن للصـلاة يقـام
ودار يواسى البؤس فيها ومنزل .:. تـداوى جراحـات بـه وسـقام
ونرفق بالعجماء نأسو جراحهـا .:. تقات علـى سـاحاتنا وتنـام[١]

ومن نقطة ضعفه كذلك أنه لم يحسن تخير الاتبـاع والأعـوان فانتهزوا أول فرصة وثاروا عليه ليسلبوه سلطانه ، طعماً فى السلطة، والجاه. يقول على بك الكبير: عن محمد أبو الذهب:

يطاردنى فى الأرض من دب فى يدى
وربى فى حجر وشب ببابى

(١) احمد شوقى: على بك الكبير. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة، د. ت ، ص ٣٤ ، ٣٥.

ومن طالب الدنيا ببأسى وسطوتى
فلما حواها فى يديه سطابى
ومن عشت أبنية وأعمر ركنه
فصير هدمى شغله وخرابى[١]

ويقول أيضا:

فخالفنى من كان عند إشارتى
يصول بجاهى أو يعيش بمالى
وعق الذى ربيت فى حجر نعمتى
ووطأت أكنافى له وظلالى
تألف أصحابى وألب شيعتى
على وأغرى بالخروج رجالى
لقد جئت بابن ليس لى فكأنما
أتيت بأفعى من سحيق تلال[٢]

ويلاحظ القارئ أن هذا الشعر على مستوى عال من الشاعريه، لأنه يعبر عن مشاعر البطل وثورته على من رباه واتخذه ولداً فعقه وخانة واستولى على مكانه وسلطانه.

والرجل يكافح فى استرداد سلطانه من محمد أبو الدهب، فيستعين بضاهر العمر، من الشام، ولكنه يهزم بعد كفاح ويجرح على يد أحد اتباعه، والذى كان يتخذه ابنا وهو مراد بك. ثم يحمل جريحاً ليلقى مصرعه بين يدى أبى الذهب ....، ولكن يكون مصرعه بالسم

(١) نفسه ص ٣٨.
(٢) نفسه ص ٤٢.

الذى دس له وهو يعلم ذلك لكنه وإن كان قد انتابه الضعف الذى يثير الرثاء نحوه، وهو خيانة تابعية الذين رباهم واشتراهم بالمال واتخذهم أبناء له، فإنه يتسم – كما قلنا – بالنبل، فهو يـرفض أن يتعـاون أو يستعين بالأسطول الروسى عندما عرض عليه قائد الأسـطول عونـه واعتبر ذلك خيانة لوطنه وقومه:

رباه ماذا يقول المسلمون غدا
إن خنت قومى وأعمامى وأخوالى
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها
فعلت فعلة نذل وابن أنذال
أجل سموت لملك النيل أطلبه
بهمتى وبإقدامى وأفعالى
لا أستعين على الأهل الغريب ولا
أرمى الذئاب على غابى وأشبالى[١]

فهو يرفض الاستعانة بالأجنبى، ولعل هذا الذى فعله الرجل، هو الذى جعل الخديوى يرفض المسرحية، لأنه – ربما – رأى فيها تنديداً بموقف الخديوى توفيق من استعانته بالإنجليز.

ولست أدرى إن كان شوقى يقصد ذلك أم أنها رمية من غير رام وهناك شخصية أخرى أراد لها الكاتب أن تكون نموذجاً للمـرأة التـى تحترم إنسانيتها وأنوثتها وشرفها وتلك هـى آمـال ابنـة مصـطفى اليسرجى النخاس (تاجر الرقيق). التى أرد الكاتب أن يجعلها وسـيلة

---

(١) نفسه ص ٨٨.

لتقوية موقف على بك والزيادة فى إنسانيته وإن كان أراد بها أيضا أن تكون شخصية ذات مأساة وجدانية فهى ترى فى الرق عملاً يتجافى وطبيعة البشر، ويعمل على إهدار أدميتهم وتعتبر نفسها حرة رغم ما هى مقدمة عليه من حياة الرق، وتتمرد عليها.

وتتمثل مأساتها فى مسلك أبيها مصطفى اليسرجى، النخاس الذى جاء بها ليبيعها، وهو لا يبيعها فحسب، وإنما باع لها أخا من قبل هو مراد بك. والكاتب يجعل من مراد بك عاشقا لها يغازلها ويحاول أن يقيم بينه وبينها صلة. لكنها تتمسك بالصون والعفاف وتحافظ على حقوق زوجها: تقول لنفسها:

ما بال قلبى بمراد	.:.	منذ تلاقينا اشتعل؟
لعلنى أحببته	.:.	لا لا ، فمالى والرجل
عساى قد همت به	.:.	هذا لعمرى الخبل
خيالة فى فكرتى	.:.	فى كل ساعة مثل
مالى أحس لا عجا	.:.	بين الجوانح اشتعل
إن فتح الباب يرى	.:.	أول إنسان دخل
أو جئ بالزاد وجد	.:.	دته بجانبى أكل
وإن شربت حضر	.:.	الماء فعل ونهل
"وقد أخذت صورته	.:.	على مشاعرى السبل
وحيث سرت طاف بى	.:.	وأينما حللت حل[1]

(١) نفسه ص ٢٢، ٢٣

وهذا العشق مرجعه إلى أنه يكون أخالها. كما سيتضح ذلك فـــى نهاية المسرحية.

ويوضح ثورتها على الرق قولها:

ســـــوام نحـــــن أم نحـــــن .:. نفـــــــوس آدميـــــــات

وأيضا يوضح ثورتها على فعل أبيها من بيعها الوشـــيك وبيـــع أخيها من قبل:

لى أخ فى أرض مصــر باعـــه .:. والدى لم يخش من بيـــع الولـــد
ركـــب الآفـــاق فرخـــاً مالـــه .:. مـــن جنـــاح الأب والأم ســـند
فجـــع القريـــة فيـــه وســـقى .:. أمـــه الثكـــل فماتـــت بالكمـــد
لســـت أنســـى عبـــرات إثـــره .:. قد جرت شـــيعنه حتـــى ابتعـــد
وهو يـــومى بيـــد مـــن رقـــة .:. وأبى من غضـــب يـــومى بيـــد
رب ما صار؟ إلى أين أنتهـــى؟ .:. أهو فى الخيـــل لـــواء أو وتـــد
يوسف المسجود فى مصر لـــه .:. أم من الجوع ليوســـف ســـجد[١]

وهذا الشعر الذى يجريه على لسانها من الشعر الطيب، بل مـــن أروع الشعر. وسنجد الصراع فى نفس أمال يشبه الصراع فى نفـــس ليلى بعد أن أراد الأمير خطبتها ثم رفضت: تقول أمال:

ما الذى استوجب الأمير
وأذنب حتى رددته شر رد
ويح قلبى يحبه كذب القلب
وبعداً لحبة ألف ... بعد

---

(١) نفسه ص ١٣ ، ١٤.

هو مستهتر مشى على حجراتى
وتناسى أمانة الزوج عندى
لا، بل القلب شغله بمراد
هو شغلى من الحياة وقصدى
رب مالى أحس نحو مرادٍ
شفقا زائداً ولوعة وجد
وحناناً كأنه رقة العشق
جرى فى دمى .. ولحمى .. وجلدى
صدق الأولون الآن أدرى
كيف تجزى القلوب وداً بود
كيف قلبى تحبه كيف تهواه
بودى ولم تستفيق ... بودى
عبثاً أمر الفؤاد، وأنهى
وسدى استرد عقلى ورشدى
كل نصيح يقال للقلب فى الترك
وفى سلوة الهوى غير مجد
لم لا أشتهى مراداً وأهواه
ومالى أغالب الشوق جهدى
ومراد ألذ فى العين لمحا
من سنا الصبح بعد ليلة سهد
ملك جاء حجرتى يشرح الحب
أفى الحق أن يجازى ... بطرد
لم .. لم اتخذه فى حادث الدهر
نصيراً يرد عنى .. التعدى
لا ورب الجلال والحق آمال
أرجعى للصواب أمال جِدّى
أنت من أمة تصون حمى الزوج
وتقضى حقوقة .. وتؤدى

رب لا تجعل العلاقة إلا
من سلام إذا التقينا ورد
رب إن البلاء منى قريب
وأرى حفرة وأخشى التردى
رب لا تقض أن أخون عليا
وأعنى على الوفاء .. بعهدى
أنا حيرى وأنت تهدى الحيارى
كيف اهوى على هوى الزوج عندى

ثم مستمرة :

لا. لا رويدك يا آمال لا تثبى
على الأمير ولا تجزيه طغياناً
واحمى حمى الليث فى أيام غيبته
إن اللباة تحوط الغاب أحياناً
هبية لم يخلع الدنيا عليك ولم
يلبسك تاجاً ولم ينزلك إيواناً
هبيه لم ينفجر قبل الزواج ولا
بعد الزواج ولم ينهل إحساناً
هبيه سافر فى شأن له جلل
يبنى لدولته فى الأرض أركاناً
أما هو الزوج يرعى حق غيبته
وتجعل الحرة الفضلى له شانا
لقد أقامك فى محرابه ملكاً
لا تجعلى الملك المهدى شيطاناً[1]

(١) نفسه ص ٥٤ – ٥٨.

ويذهب هذا الصراع من نفسها، ويتغير موقفها منه عندما تعلــم أنه أخوها فى آخر الراوية. وهى تمثل صورة مثالية للمرأة التى تحافظ على عفافها وحقوق زوجها وترى ذلك واجبا عليها. تصف " شمس " عفافها فتقول: مخاطبة على بك الكبير:

ملأت مكانــك عــزة ومهابــة .:. وكست حماك جلالــة المحــراب
سهرت على ذكرى الأمير وعهــده .:. سهر اللباة على حــريم الغــاب
لو كنت أمس تــرى رأيــت أبيــة .:. غضبى محامية عن الإحســاب[١]

أما مراد فهو رجل مستهتر يبحث عن متعته كمــا يبحــث عــن السلطان وهو يسير فى ركاب محمد أبى الذهب، ويجــرح علــى بــك الكبير ويساعد فى هزيمته والقضاء عليه. لكنه يعمل لحسابه، ويخطط لمستقبلة.

وقد كان يبغى الزواج بآمال قبل أن يتزوجها على بــك الكبيــر ويطاردها لولا انه عرف أنها أخته، وإن كان ذلك يتم فى وقت متــأخر أما محمد أبو الدهب فهو رجل ربى فى حجر على بك فخانــة وجمــع وألب عليه واضطره إلى الفرار إلى سوريا يستعين بضاهر العمر الذى ساعده ولكنهما هزما وانتصر محمد أبو الذهب. وهو لا يظهر كثيــراً على مسرح الأحداث وكأنه يحرك اتباعه من وراء حجاب، فهو مثلاً لا يظهر فى الفصل الأول ولا الثانى، ويظهر فى الفصــل الثالــث (فــى صفحة ١٠٢) من المسرحية، وهو يستفسر عن معركــة الصــالحية، التى فاز فيها جنده على على بك الكبير وضــاهر العمــر، ويتأكــد أن

(١) نفسه ص ٧١.

النصر قد وقع لصالحه. وهو يصور كرجل داهية فهـو يكـرم وفـادة ضاهر العمر أولاً ولكنه يضعه فى السجن بعد ذلك ولذلك يقول ضـاهر لنفسه:

ذلك الغدر والمماليك فيهم

من قديم الزمان غدر وختل(١)

وأما الشخصيات الثانوية، فتخدم فى تطوير الأحداث، وتصـوير الجو والعصر. فمثلاً فى مطلع الفصل الثالث يقول أحد الخدم مصـوراً الأوضاع فى مصر:

ولـدى زعـزوع انصـت	.:.	اصـغ للحـق المبـين
نحـن فـى أيـام جهـل	.:.	وبـلاء وجنـون
نحن فوضى من مـراح الشـ	.:.	ـاة للخـدر المصـون
فـى زبـون مـن حـروب	.:.	الأهـل فـى إثـر زبـون
ورعوس فـى الصـوانى	.:.	نزعـت منهـا العيـون
وعزيـز هـان مـا كـان	.:.	ببـال أن يهـون
أصـبح النـاس علـى الـ	.:.	ـسوادى بـلا دنيـا وديـن
حركـات كالسـكون	.:.	وحيـاة كـالمنون
وقـف الحـاكم مـن كـل	.:.	رخـيص وثمـين
مثـل مـا قـد وقـف الـدائن	.:.	مـن مـال المـدين
وشـريك الشـعب فـى كـد	.:.	يديـه ... والجبـين
وشـريكاً فـى الأوانـى	.:.	وشـريكاً فـى الصـحون(٢)

(١) نفسه ص ١١٣.
(٢) نفسه ص ٩٧ ، ٩٨.

وهذا الخادم يصور ما كان يجرى فى مصر من الحروب بين الطامعين فى الحكم، وبين من بيده السلطان، وما يلقاه الشعب من الظلم ، ومن مشاطرة الحاكم له فى كده، ورزقه. ويظهر هذا بوضوح فى قول الخادم الآخر.

يا شيخ هذا بلد .:. أحماله بلا عدد
من سلف وكلف .:. ومن نكوس وفرد
وكل يوم مطر .:. من الضرائب الجدد
وتلد الفردة ما .:. لا يعملون من ولد
على الحمار فردة .:. وفردة على الوتد
وفردة على اللجام .:. وهو حبل من مسد
وفردة على برادع .:. الحصير .. واللبد[1]

وقد نجح أحمد شوقى فى تصوير الجو التاريخى والظلم بكافة أنواعه وصور مظاهر كثيرة لهذا الظلم، الواقع على الفقراء والكادحين، والعدوان على أعراضهم وأموالهم بدون وجه حق. فهذا تسلب أتانه ليركبها الأغا[2] وآخر يقطع أذن المرأة ليحصل على قرطها، وآخر يعتدى عليها.

آمال :

ماذا دهى يا خاله .:. أنت بشر حاله
ذا الدم من أساله

المرأة :

(١) نفسه ص ٩٨.
(٢) نفسه ص ٩٩.

جنــــود وراء كبيـــــر لهـــــم .:. من الدين قــد جــردوا والخلــق
أتــوا دارنـــا فمضـــى نصــفهم .:. أزال العفـــاف ونصــف ســـرق
ومـــال علـــى أذنـــى بعضـــهم .:. بسكينة طمعاً فـــى .. الحلــق[1]

ومن يسرق جحش الكتخدا يقتل[2]

وفى النهاية لابد من الحديث عن الشعر فى المسرحية لقد نجـح الكاتب فى الارتقاء بالشعر والبعد عن التكلف ويظهر هذا علـى لغـة الشعر والحوار النفسى، وقد جعل جوار النفس يطول على لسان علـى بك الكبير وآمال وارتقى بهذا الشعر إلى درجة رائعة يقول علـى بـك الكبير:

ويحى تفرق عسكرى وخيامى
وطوى الزمان وريبه أعلامى
احتال والأحداث تفسد حيلتى
وأروم والأيام دون مرامى
لما طوت ملك الكنانة راحتى
لم يكفنى فطلبت ملك الشام
صيرت حرب الترك وجه سياستى
حتى اقتنيت عداوة الأقوام

وكفرت إحسان الذين خدمتهم

(١) نفسه ص ٤٤.
(٢) نفسه ص ٤٦.

حتى تجرأ خادمى وغلامى

فى الصالحية مال صرح مطامعى

وكذاك ركن بناية الأوهام

النصر غاب وكان طاف برايتى

حينا وحلم على شباة حسامى

وحملت فى سرر الجديد ببلدة

وطئت جواهر عرشها أقدامى

قد عشت بالدنيا العريضة حالما

حتى انتهيت فلم أجد أحلامى

دنيا أردت من العروش حطامها

جعلت سرير القش كل حطامى

بالأمس جللت التراب مواكبى

واليوم لا خلفى ولا قدامى

اليوم أرسف فى دمى وجراحتى

وغدا أجر منيتى .. وحمامى

أنا قد جعلت الغز مهبط نعمتى

وخصصتهم بمنازل الإكرام

فلدغت من صلين منهم عقتى

هذا وذاك أضاع حق زمامى

وتتابع الأمراء فى أثريهما

يستمرئون عداوتى وخصامى(١)

ويرتقى الشعر كما نرى فى هذه المناجاة، وفى غيرها، وعلى سبيل المثال المناجاة التالية:

رباه ما بالى .. أبعد محمد .:. وعقوقه أشقى بكيد مراد
أنا صخرة الوادى يراوح عاصف .:. ركنى ويبكر عاصف فيغادى
حملت كواهلى الخطوب كما حوت .:. هوج الرياح مناكب الأطواد
ولقد تركت ورائى الوادى وما .:. بالضفتين فتى يحوط الوادى
لم يبق فى مصر ومصر عزيزة .:. من قائل هذى البلاد بلادى
الذئب يرتع فى الديار ويرتعى .:. والشعب يسرح كالقطيع الهادى
نقل الزمان زمانه ورمى به .:. من فاتح باغ لآخر عادى
ويحى فما وقف الرجال كموقفى .:. من ظلم أحباب وكيد أعادى
فهناك فى فسطاط مصر محمد .:. جشع العداوة لا يمل طرادى
حتى حوى بيد مواكب دولتى .:. وحوى بأخرى طارفى وتلادى
مالى محمد الأثيم يكيد لى .:. ومراد الباغى يدوس وسادى
عجب العجائب مصر سارت ضيعة .:. لمحمد ورفاقه .. الأوغاد
ذنب أتى الأتراك فى الوادى به .:. خلعوا عليه إمارة الآساد
وبقيت فى أرض الشام مشرداً .:. حيران ليس لحيرتى من هاد

قد نمت عن حقى وتارك حقه

لاقى الخسار على الندامة غاد

مالى قعدت وتركيا مقهورة

والروس حولى يخطبون ودادى

(١) نفسه ص ١٢١ - ١٢٣.

أسطولهم بيدى وقائدهم معى
سأصيب جندى عده وعتادى
لا يا على رويد فى الغضب اتئد
ما تلك خطة حكمة .. ورشاد
ماذا جنت مصر على وأهلها
إن الجناة على هم .. أولادى
ما ضر مصر وضرنى إن لم تكن
مهدى ... وكان بغيرها ميلادى
بلد رعانى فى الصبا وأحلنى
بعد الشباب مراتب القواد
ودخلته عبدا كيوسف مشترى
فاعتضت تيجاناً .. عن الأصفاد
لا يا على اسمع نهاك ولا تصخ
لو ساوس الشهوات والأحقاد
لا ترم بالروس الشداد جماعة
ضعفاء مهزولين غير شداد
لا تنس موضع مصر واذكر مالها
من انعم سلفت وبيض أياد
لا تنس ماذا ألفت من سامر
لك فى الشباب وهيأت من ناد[١]

وترد الحكمة على لسان الشخصيات فى عدة مواطن فى الرواية كقول على بك:

قد نمت عن حقى وتارك حقه
لاقى الخسار على الندامة غادى[٢]

(١) نفسه ص ٨٩ - ٩٣.
(٢) نفسه ص ٩١.

ويقول أيضا:

غدا الظعن يا أخى قم تأهب

إنما الغنم للخفيف المبادر[١]

ويقول أحد الحضور:

لا تحو دارك أرقما حتى تحطم نابه[٢]

ويقول على بك الكبير:

إذا فسد الخلق في أمة .:. فقل كل شئ لهم قد فسد[٣]

ويقول:

إذا قام بأن إلى غاية .:. تعثر بالهادم المجتهد[٤]

والحق أن هذه المسرحية من حيث الشعر لا تقل عن مجنون ليلى ومصرع كليوباترا. وقد حاول الكاتب من خلال إيجاد سوء الفهم أو عدم الفهم لبعض سلوك الشخصيات مجالاً للتعبير المتقن المتصل بالمواقف. من ذلك ما أبلغ به بعض الواشين عن علاقة بين مراد، وبين آمال زوجة على بك الكبير فيتألم الرجل ويقول الشعر الرائع التالى:

أرى ويح لى ماذا أرى؟ .:. توالت جراحاتى وطال عذابى
مراد، وأمال، عدوى وزوجتى .:. فيازمنى هل من جديد مصاب!
يعذبنى يارب أنى أراهما .:. قد اختلطا من جيئة وذهاب

(١) نفسه ص ٩٥.
(٢) نفسه ص ١٢٤.
(٣) نفسه ص ١٣٠.
(٤) نفسه ص ١٣١.

إذن هى تهوى النذل وهو يحبها .:. إذن لـيس مـا خبرتـه بكـذاب
إذن فمراد لم يثب بـى وحـده .:. ولم يقتحم سترى ويسـط ببـابى
ولكن أعارتـه الخبيثـة نابهـا .:. وما فى ذراها من نقيـع لعـاب
أجل هدما عشى معـا وتعاونـا .:. على ثلم محرابى وهتك حجـابى(١)

وسوء الفهم هذا يصدر عن أحد المماليك كذلك إذ يـرى آمـال، ومراد يسيران معاً بعد أن عرفا أنهما أخوان، فظن بهما السوء، فقال:

أرأيـتم أسـمعتم جـرأة .:. تلك يا ويـح مـراد ويـح لـه
ما لـه اسـتهتر فـى موقفـه .:. ومضـى يفعـل فعـل السـفله
انظـروا فهـو عليهـا مقبـل .:. وهـى بالسـمع إليـه مقبلـه
تركـا المقتـول لـم يكترثـا .:. لـدم مـن حولـه قـد جللـه
أتـرى يطمـع أن يخلفـه .:. وهـى تطلـب زوجـاً بدلـه(٢)

وتجيب آمال على ما يتهمها به على بك الكبير من خيانة له:

إلهى أعن زوجى وبل جراحه
فما باله مستوفزا لعتابى
رمانى بعين قلبت عن كراهة
وعن نظرات كالشرار غضاب
ترى ظن بى سوءاً . ترى ارتاب فى أخى
ففكر فى جرمى وكيف عقابى
له العذر فى حال أضاعت صوابه
فإنى أنا الأخرى أضعت صوابى(٣)

لقد أردت باختيار النماذج الشعرية الكثيرة أن أوضح أن شـوقى لم يهبط فى هذه المسرحية، ولم يبدأ بداية متواضعة، وإنما بدأ بدايـة

(١) الأعمال الكاملة : المسرحية ص ٦٥٢ ، ٦٥٣.
(٢) نفسه ص ٦٥٦.
(٣) نفسه ص ٦٥٣،٦٥٤.

ناضجة واعية للفن المسرحى مدركـه لأبعـاده، ولعلـه فـى أغلـب مسرحياته لم يحد عما اختطه لنفسه فى هذه المسرحية، فهـو يعنـى بالشعر، ويدرس الشخصيات وينتقى منها ما يخدم غرضه، ولا يرتبط بالتاريخ إلا فى خطوطه العامة، وهو يفهم روح الفترة التـى يتخيـر منها مسرحيته، ويحرص على تصوير الجو الذى يدور فيه الأحـداث. وهو يطيل فى مناجاة لنفس لدى الشخصيات الهامة، وقد يطيل علـى لسان بعض العامة لتصوير الجو، ولكنه يحرص علـى الإطالـة فـى المونولوج، أو الحوار النفسى للبطل عند الأزمات، وهذا واضـح فـى مسرحياته الأخرى.

ونراه كذلك فى هذه المسرحية يأتى ببطله فى منعطف طريق، أو فى لحظة تقرير مصير ويتتبعه تتبعاً ذكياً إلى نهايته المحتومة، ولذلك يقدم لنا على بك الكبير وقد أوشك أن يظفر به محمد أبو الدهب فيفـر إلى الشام، ونتابعه عند صديقه، ويجاء بهما أسيرين ويحـل الكاتـب عقده الرواية بالهزيمة التى منى بها بطله والتى تمثل موته الفعلـى، فهو مهزوم جريح تحت رحمة محمد أبو الدهب الذى يـتخلص منـه بدس السم له.

مسرحية مصرع كليوباترا

تعد هذه المسرحية – فى رأينا – عملاً وطنياً لا ينصف كليوباترا وحدها، وإنما ينصف الشعب المصرى نفسه، فيجعلـه يقـاوم الـروم بقيادة أكتافيوس قيصر، بل وبعضه يعمل فى الخفاء ضد كيلوباترا.

وتبدأ المسرحية بعد معركة أكتيوم البحرية حوالى سنة ٣٠ قبل الميلاد. وتصور موقف اثنين من المصريين يعملان فى قصر كيلوباترا ولا يرضيهم مسلكها،ولا ما يشاع من انتصارها فى واقعـة " أكتيـوم" يقول أحدهما ويدعى حابى مخاطباً زميلة ديون:

اسـمع الشـعب ديـون	.:.	كيـف يوحـون إليـه
مـلأ الجـو هتافـاً	.:.	بحيـاتى قاتليـه
أثـر البهتـان فيـه	.:.	وانطلـى الـزور عليـه
يالـه مـن ببغـاء	.:.	عقلـه فـى أذنيـه[١]

وإذا كان بعض المصريين يتحدث عن جماعة تعمل لصالح مصر وضد كيلوباترا، فإن هذا يدل على أن المسرحية من وجهة نظر شوقى عمل وطنى لا يبرئ ساحة كيلوباترا وحدها، يقـول حـابى مصـوراً جماعتهم تلك:

(١) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة ص ٤٥٥ ، ٤٥٦.

أخــــى هـــذا أثينـــى .:. وخلـــى ذاك مقـــدونى
كـــلا الخلـــين للحـــق .:. كمـــا أدعـــوه يـــدعونى
كـــلا الخلـــين ذو جـــد .:. بـــأرض النيـــل مـــدفون
فليســـا فـــى هـــوى مصـــر .:. وفـــى طاعتهـــا دونـــى
فـــدنيا الـــوطن الغـــا .:. لـــى بـــالجنس وبالـــدين
ولـــم نصـــبر علـــى حكـــم .:. لروميـــــة .. ملعـــون
ولســـنا حـــزب أكتـــاف .:. ولســـنا حـــزب أنطـــون[1]

لقد كان لأحمد شوقى حكم سابق على مسلك كيلوبـاترا، ولكنـه تغير فى هذه المسرحية بعد نضوجه وفهمه لطبيعة الأشياء يقول عـن كيلوباترا:

فقضى الله أن تضيع هذا المـــ
ـــلك أنثى صعب عليها الوفاء
تخذتها روما إلى الشر تمهيـــ
ـــداً، وتمهيده بأنثى بلاء
ضيعت قيصر البرية انثى
يا لربى مما تجر النساء
فتنت منه كهف روما المرجى
والحسام الذى به الاتقاء
قاهر الخصم والجحا فل مهما
جد هول الوغى وجد اللقاء
فأتاها من ليس تملكه أنـــ
ـــثى ولا تسترقه هيفاء

---

(١) نفسه ص ٤٦٢.

بطل الدولتين حامى حمى رو
ما الذى لا تقوده الأهواء
اخذ الملك، وهى فى قبضة الأفعى
عن الملك والهوى عمياء
سلبتها الحياة فأعجب لرقطا
ء أراحت منها الورى رقطاء
لم تصب بالخداع نجحاً ولكن
خدعوها بقولهم حسناء
قتلت نفسها وظنت فداء
صغرت نفسها وقل الغداء[١]

ولكنه كما قلنا يصور مأساتها، فـــى هـــذه المســـرحية، وعلـــى الطريقة التى تعيد تشكيل شخصيتها الجديدة.

لقد أراد شوقى إنصاف " كيلوباترا "، والحـــديث عـــن الوطنيـــة المصرية، لكنه ظل على الدوام يجسد شخصيتها ليكون فـــى النهايـــة مأساة بالصورة الكلاسيكية، فهى فى المسرحية زوجـــة أنطونيـــو وأم أبنائه وليست بالمرأة المنحلة، وإنما هى امرأة عاشقة لـــذلك الرجـــل لغرض واضح وهدف تريد تحقيقهما، وهى أن تضمن لمصر حريتهـــا واستقلالها الذى كان لها من قبل، وأداتها فى ذلك هو " أنطونيو " ذلك الفارس المغوار الذى يمكن أن يحمى ملكها، ويجعلها ســـيدة بلادهـــا دون أن يكون لروما سلطان عليها.

---

(١) أحمد شوقى: الشوقيات. ج١ دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان د. ت ٢٣ ، ٢٤.

ولكنها فى الواقع تتخذ خطة خاطئة مما يحقق العنصر الثانى فى شخصيتها فهى ملكة نبيلة عاشقة وطنية تحب لبلادها الحرية، وهى فى الوقت نفسه تنطوى على نقطة ضعف تلك هى " سوء تدبيرها " للحرب أو بمعنى آخر سوء استغلالها للخلاف بين أنطونيو وأكتافيو فقد فرت من " أكتيوم "وكان فرارها بأسطولها هو نقطة الضعف التى أودت بها. لأنها تسببت فى هزيمة أنطونيو أداتها فى تحرير نفسها وملكها ووطنها.

ومع ذلك تموت ميتة نبيلة بانتحارها لكن هذا الانتحار لم يكن لأنها هزمت، وإنما لخوفها من الأسر.

أما أنطونيو فهو بطل كلاسيكى لحما ودماً، فهو فارس مغوار، وبطل لا نظير له، ولكن نقطة ضعفه هى كيلوباترا، لقد أحبها وأصبح تابعاً لها لا يستطيع أن يخالف لها أمراً. بل إن نقطة ضعفه تمتد إلى ميدان نبوغة كقائد محارب فبعد أن أوشك على هزيمة أكتافيوس قيصر فى المعركة البرية التى تلت معركة أكتيوم البحرية، يعود مسرعاً إلى كليوباترا دون أن يقضى على عدوة قضاء مبرما. وتكون النتيجة هزيمته فى المعركة التالية.

ولكننا نلاحظ أن شخصية " أنطونيو " ليست هى المحور الذى تدور عليه المسرحية، إنما تدور المسرحية حول شخصية كليوباترا ولم يوله شوقى الاهتمام نفسه الذى أولاه لكليوباترا، لأن المأساة فى نظره إنما هى مأساتها. لكنه قدمه فى إطار عام من الشجاعة

والفروسية، ولم يجرده من ضعف كان سبب هلاكه. ويظهر هذا الضعف بعد هزيمته إذ يطلب إلى تابعة أوروس أن يقتله تخلصاً من الحياة بعد الهزيمة التى نالها على يد أوكتافيوس: وإن كان الشعر الذى يصور هذا من أجمل الشعر:

أنطونيو:

أروس يقوم العاثرون وقلما	.:.	يقال عثار الكواكب المتغور
أروس ألم تفهم؟ هو الذل فاشفنى	.:.	بضربة سيف أو بطعنة خنجر
فإنك حر إن فعلت وفائز	.:.	بسيفى وأثوابى ودرعى ومغفرى

أوروس:

معاذ خلال البر مولاى ! أعفنى	.:.	فليس يدى تقوى ولا السيف يجترى
وأنت الذى لو بيع بالروح وده	.:.	ومالى سوى روحى تقدمت اشترى
لآلهة الرومان أشكوك قيصرى	.:.	ظلمت فلم تنصف ولائى وتقدر
أتجعل فى الميزان حبى وطاعتى	.:.	وشتى عروض من ثياب وجوهر[1]

ومن الشعر الرائع فى المسرحية المقطوعة أو القصيدة اللامية التى تنشدها كليوباترا والتى تتحدث فيها عن نفسها، ونقتطع منها الجزء التالى وهو أروع ما فيها: مخاطبة الحية التى كانت وسيلتها للتخلص من الحياة:

هلمى الآن منقذتى هلمى	.:.	وأهلا بالخلاص وقد سعى لى
شربت السم من فيك المفدى	.:.	بسلطانى وزدت عليه مالى
على نابيك من زرق المنايا	.:.	شفاء النفس من سود الليالى

(١) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة المسرحيات، ص ٥٠٦.

وبعض السـم ترياق لـبعض .:. وقد يشفى العضال من العضـال
دعوت الراحة الكبرى فلبت .:. فبعـدا للحيـاة وللنضـال
هلمى عـانقى أفعـى قصـور .:. بها شـوق إلـى أفعـى الـتلال
سطت روما على ملكى ولصت .:. جـواهر أسـرتى وحلـى آلـى
فرمت الموت لم أجبن ولكـن .:. لعـل جلالـه يحمـى جـلا لـى
فلا تمشى علـى تـاجى ولكـن .:. على جسد بـبطن الأرض بـالى
وقـد علـم البريـة أن تـاجى .:. نمته الشمس والأسـر العـوالى
يطـالبنى بـه وطـن عزيـز .:. وآبـاء ودائعهـم غـوالى
أ أدخل فى ثيـاب الـذل رومـا .:. وأعرض كالسبى على الرجـال؟
وأحدج بالشماتة عـن يمينـى .:. ويعرض لى التهكم عن شـمالى؟
وألقى فى الندى شيوخ رومـا .:. مكان التاج مـن فرقـى خـالى؟
وأغشى السجن تاركـة ورائـى .:. قصور العز والغـرف الحـوالى؟
وتحكم فى روما وهى خصـمى .:. وتسرف فى العقوبـة والنكـال؟
يرانى فـى الحبائـل مترفوهـا .:. وقد كان القياصـر فـى حبـالى
إذن غير الملوك أبـى وجـدى .:. وغير طرازهم عمـى وخـالى!
سـأنزل غيـر هائبـة إذا مـا .:. تلمظـت المنيـة للنـزال
أموت كما حييت لعرش مصـر .:. وأبـذل دونـه عـرش الجمـال
حيـاة الـذل تـدفع بالمنايـا .:. تعالى حية الوادى ... تعـالى[1]

وليست هذه الأشعار إلا أمثلة على قدرة شـوقى علـى تطويـع شعره للمسرح.

---

(١) نفسه ص ٥٤٠ ، ٥٤١.

وهى تقول عندما جاءها " حابى " بالأفعى ":

مالى ملئت من المنية رهبة .:. إن المنية فى رقاب الناس
أسى الجراح جزعت عند لقائه .:. والنفس تجزع من لقاء الآسى
أنى طويت بساط كل مدامة .:. لم يبق إلا شرب هذى الكأس
يا خادمى بل ابنتى تلطفاً .:. فى البحث حتى تأتيا ..بإياس
فعسى يغنينى نشيد الموت أو .:. نغماً أجود عليه بالأنفاس[1]

ومن المقطوعات الرائعة النشيد الذى تطلب كليوباترا من إياس أن ينشده: وهو النشيد التالى:

يا طيب وادى العدم .:. من منزل
لم تمش فيه قدم .:. للعذل واد خل
أنا فيه لحبيبى .:. وحبيبى فيه لى

☆ ☆ ☆

يا موت مل بالشراع .:. واحمل جريح الحياة
سر بالقلوع السراع .:. إلى شطوط النجاة

☆ ☆ ☆

شراعك الفضى .:. فى لجه التبرى
كالحلم فى الغمض .:. يجرى ولا يجرى

☆ ☆ ☆

فى ظل ليل ساج .:. أقسم لا يسرى
مظلل الديباج .:. مطيب الستر

☆ ☆ ☆

(١) نفسه ص ٥٢٨.

فـــى يقظـــة يظهـــر .:. لـــــى أم أرى حلمــــا
فلــك مـــن الجـــوهر .:. يختـــرق الظلمـــا

☆ ☆ ☆

علــى الـــدجى لمــاح .:. تحســـبه نجمـــاً
لـــيس بـــه مـــلاح .:. يســـلكه اليمـــا

☆ ☆ ☆

أضـــوى مـــن الفجـــر .:. فـــى ظلمـــة الأســـداف
مـــن نفســـه يجـــرى .:. لـــم يجـــره مجـــداف

☆ ☆ ☆

قـــد شـــراع النـــور .:. يـــا حســـن مـــا مـــدا
كـــاللؤلؤ المنثـــور .:. لـــو يـــنفح النـــدا

☆ ☆ ☆

يـــا لـــك مـــن زورق .:. ملاحـــه الأقـــدار
ينجـــو بـــه المغـــرق .:. مـــن لجـــة الأكـــدار[1]

ويصور هذا النشيد الخفيف الإيقاع القريبة لغته من لغة الحيـاة قرباً شديداً مدى معاناة شوقى فى تبسيط اللغة وإخضاعها لمقتضـيات المسرح. ومن الأشعار الجميلة أيضا قول أنطونيو بعـد فـراره مـن المعركة البرية الثانية بجوار الإسكندرية:

أوروس مـــاذا دهـــانى؟ .:. حتـــى نســـيت مكـــانى
أتيـــت ماهـــد مجـــدى .:. وحـــط رفعـــة شـــأنى
جللـــت نفســـى بعـــار .:. يبقـــى بقـــاء الزمـــان
لمـــا حملـــت جـــوادى .:. علـــى الفـــرار ازدرانـــى

(١) نفسه ص ٥٣٠ ، ٥٣١

وضـــج منـــى ســـيفى	.:.	وضـــج منـــى ســـنانى
وودت الأرض تحتـــــى	.:.	لـــو طهـــرت مـــن عيـــانى
أنـــا الـــذى كـــان أمضـــى	.:.	مـــن الحديـــد جنـــانى
الشـــرق يـــدرى نزالـــى	.:.	والغـــرب يـــدرى طعـــانى
كـــان الملـــوك عبيـــدى	.:.	فصـــرت عبـــد الحســـان
ولســـت أول حـــر	.:.	اســـتعبدته الغـــوانى[١]

وعلى أية فالمسرحية زاخرة بالأشعار الجميلة الرقيقة أو العنيفة حسبما تكون علية الشخصية من حالات القلق أو الحزن، أو الهزيمة أو مواجهة الموت إلخ تلك الحالات وغيرها من الحالات الأخرى.

وقد ينظر بعض النقاد إلى المسرحية على أن بها إطالة فى مناجاة النفس، أو ينظر إليها على أنها مجموعة من القصائد الغنائية، وأن بناءها غير متماسك وهذه كلها آراء ليست جديرة بالاعتبار لأننا سوف نجد إطالة لدى شكسبير خصوصاً فى المواقف ذات الخطورة، أو التى تصور عواطف أو انفعالات جياشة. مما يجعلنا نرى أن ذلك ليس عيباً تعاب به المسرحية وهناك أيضا من يذهب إلى تأثر شوقى بشكسبير، مثل الدكتور عبد الحكيم حسان الذى يقول: " ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نلخص موقف شوقى من مصادره الأدبية فى نقطتين: أولاهما: أنه أطلع على شكسبير وانتفع به إلى حد بعيد ... وثانيهما أن من العسير أن نقطع باعتماده على أى كاتب آخر تناول الموضوع. وإنما الأمر فى هذا الصدد أمر ترجيح لا أكثر.[٢]

---

(١) نفسه ص ٤٩٨.
(٢) أنطونيو وكليوباترا : مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٢ ص ٢٧٠.

وهو تأثر – فى رأينا – لا يلغى أصالة شوقى ، فقد اتجه شوقى وجهة مخالفة لوجهة شكسبير فى بناء مسرحيته. يقول الدكتور عبد الحكيم حسان موضحاً موقف كل من شوقى وشكسبير من المادة التاريخية التى سجلها بلوتارخ عن أنطونيو وكليوباترا وكيف ان كلاً منهما كان له موقف مختلف من تلك المادة : " ... يختلف موقف شوقى من بلوتارخ عن موقف شكسبير منه. فبينما تقيد شكسبير بهذا المصدر التاريخى إلى مدى بعيد جداً، أكثر من أى كاتب آخر تناول هذا الموضوع، فإن شوقى لم يتقيد به كثيراً. ولم يكن مظهر التقيد هذا قاصراً على الأحداث التاريخية وترتيبها فى مسرحيه شوقى، بل تعدى ذلك إلى تهيئة الأحداث التى رسمت بمنتهى التحرر، واعتمد شوقى فى رسمها أساساً على الخيال، ثم على الشخصيات ... فليس من بين الشخصيات التى تظهر فى مسرحية شوقى شخصيات تاريخية فيما عدا أنطونيو وكليوباترا وأوكتافيوس ثم قيصرون بن كليوباترا من يوليوس قيصر."[١]

وقد عقد الدكتور عبد القادر القط مقارنة بين مسرحية شوقى ومسرحية شكسبير، وبين أن شوقى يخالف الأخير لأنه يرى أن المأساة هى مأساة كليوباترا، وأنه كان يدافع عنها ويظهرها بمظهر الضحية فى حين تختلف وجهة نظر شكسبير، فهو يرى أن أنطونيو هو صاحب المأساة، ولا تعدو كليوباترا أن تكون امرأة لعوباً تمكنت من السيطرة عليه، ووقع فى أسرها[٢].

---

(١) نفسه ص ٢٦٨.
(٢) دكتور عبد القادر القط: فن المسرحية. ص

ونرى أنه مهما قيل عن أثر شكسبير على شوقى، فإننا لا نجد له أثراً، لأنه استطاع أن يفلت من تأثيره، وأن يقدم مسرحية من إبداعه، لا تقل أصالة عن مسرحية شكسبير.

والناظر فى بناء المسرحيتين يجد اختلافاً واضحاً بينهما، ، فقد تقيد شكسبير بالزمن التاريخى، بينما اكتفى شوقى بالتركيز على أيام قلائل حاسمة فى تاريخ الصراع بين أنطونيو وأكتافيوس وأعمل خياله فى إدارة الأحداث وفى اختراع الشخصيات الثانوية، وأوجد قصة ثانوية وهى قصة حب حابى وهيلانه وحب زينون أمين المكتبة لكيلوباترا وهو حب من جانب واحد وقد نجح فى تقديم شخصياته وبناء حبكته نجاحاً لا يقل عن نجاح شكسبير.

وقد مثلت المسرحية فى يناير ١٩٦٠ ونجحت على خشبة المسرح، وإن كان بعض النقاد قد عارض تقديمها على المسرح بحجة أن جمهور المسرح الشعرى قليل، وأن مسرح شوقى لم يعد يدرس فى المدارس، مما يساعد على تهيئة المتلقى للتجاوب معه[١]، وأشار إلى أن نجاح المسرحية يرجع لطريقة الإخراج[٢] بينما أثنى بعض النقاد على المسرحية واعتبرها خالدة، لأنها كتبت بشعر خالد لأحمد شوقى.[٣]

---

(١) ، (٢) فتوح نشاطى : خمسون عاماً فى خدمة المسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٧٤ ص ١٦٩.

(٣) نفسه ص ١٧٠.

قمبيز لأحمد شوقى

هذه مسرحية تنتمى إلى التاريخ الفرعونى، وتصور فترة من فترات الضعف الذى أصاب مصر عندما اغتال فرعون مصر أخاه وتولى مكانه وكانت مصر غنية بالفنون والآداب ولم يكن لها جيش قوى يحميها، ويرد عنها غائلة المعتدى، ويكتفى الكاتب بتصوير موقف " نتيتاس " ابنة الملك المقتول حيث تضحى من أجل مصر فتجعل نفسها بديلة لابنة الملك، أو ابنة عمها، ذلك العم الذى خلع أباها وقتله واستولى على عرشه، بديلة لها فى الزواج من " قمبيز" ملك الفرس. وتتزوجه على أنها هى " نفريت " ابنة ملك مصر الجالس على العرش.

وفى بلاد فارس تعيش " نتيتاس " ملكة لفارس، وزوجة لقمبيز ملك فارس. الذى يعتقد أنها ابنة ملك مصر الجديد، ولكن " فانيس " اليونانى، وأحد قادة جيش مصر يخون مصر ويذهب إلى بلاد فارس، ويبلغ " قمبيز " بأنه خدع فى زواجه، وأن الملكة التى اقترن بها ليست أميرة مصر ولا ابنة ملكها، وإنما هى ابنة الملك المصرى الراحل.

وقد غضب " قمبيز " لهذا الخداع وهاجم مصر واستولى عليها، وسام أهلها الخسف والهوان، وقد تغلب عليه حبه للدماء فبطش وقتل، ثم عاد فقتل بعض قواده من الفرس، ثم ما لبث أن أصيب بالجنون الكامل فقتل نفسه بخنجره.

وتكاد المسرحية تتجه بالكامل إلى النواحى العاطفية، التى تحسها فتاتان هما نتيتاس ، ونفريت. أما " نتيتاس " ابنة فرعون " إبرياس "

الملك المخلوع التى تفشل فى حبها فتضحى بنفسها فى سبيل بلادها مصر، لتصبح ملكة لفارس بعد رفض ابنة عمها نفريت الاقتران به. ويتوزع هوى " نتيتاس " بين حبها لملك الفرس، وحبها لوطنها. أما " نفريت " فكانت تحب " تاسو " ولكنه كان يخدعها وتظل تحبه إلى أن تموت منتحرة بإلقاء نفسها فى النيل قبل أن يظفر بها ملك فارس " قمبيز " كما أن قمبيز لا يتجرد من العاطفة الإنسانية تجرداً تاماً، فهو يحب " نتيتاس " مهما اشتطت معه، وتجاسرت عليه ، حتى بعد أن عرف أنها ليست ابنة ملك مصر وإنما هى ابنة أخيه الملك المقتول المخلوع. وهناك أحداث جانبية كثيرة، تساعد على تصوير الجو، وتعين على إدراك ما يجرى من وقائع.

وهذه المسرحية من أجمل ما كتب أحمد شوقى من مسرحيات، فهى تشد قارئها من أول لحظة، فلا يمل قراءاتها حتى ينتهى منها، وهى تتضمن أشعاراً فى غاية الجمال، تخلو من التقليدية أو الهبوط إلى مستوى النثر، كما فى مسرحية " عنترة " وتظهر جودة هذه الأشعار فى ملاءمتها لموضوع المسرحية منذ بدايتها ، ويمكن أن نمثل لهذا بالكثير من الأمثلة، فمثلاً تحاول " نفريت " ابنة ملك مصر " أمازيس " أن تجعل أباها يتراجع عن تزويجها من قمبيز ملك الفرس فتقول له بلغة شعرية بسيطة وجميلة فى آن واحد:

لا بل تعيش أبى وتبـ .:. ـقى فى ظلال العافيه
أبتى تهيأ كل شئ .:. ء للنوى المتراميه
فغدا تضمنى القصو .:. ر بل القبور الجافيه
فى ألف جارية لقمـ .:. ـبيز هناك وجاريه

مـــن كـــل مرســـلة هنـــا .:. لـــك كالبهيمـــة ســـاليه
فبـــأى قلـــب يـــا مليـــ .:. ـــك تزفنـــى .. للطاغيـــه
أدرك فتاتـــك قـــد ضعفـــ .:. ـــت عـــن احتمـــال الداهيـــه(١)

ويصور عظمة مصر وشعبها على لسان عدوها من الفرس فـــى شعر رائع فيقول: على لسان قباذ " أحد الفرس:

قبـــاذ : .... أمـــة .:. إذا هى قيست بالشعوب عجـاب
لهم مثل ما للأسد بالجنس عزة .:. ضوارى الفلا عند الأسود كـلاب
هم الشهب والناس الجنادل والحصى .:. وتبر الثرى والعـاملون تـراب
وكل الذى صاغوا من الفن آيـة .:. وكل الذى قالوا هدى وصواب(٢)

ويقول آخر يدعى " زفيروس "عن حضارة مصر:

وجدت وجوهـا عليهـا النعـيم .:. ودنيـا علـى جانبيهـا الرغـد
وسوقاً تفـض وسـوقاً تقـام .:. وخلقـاً يـروح وخلقـا يفـد
وشعباً على خطة فـى الحيـاة .:. ونظم به فـى الشعـوب انفـرد
ولـم أر مثـل صـناعاتهم .:. سـمواً وبعـداً علـى المنتقـد
ولا مثـل أخلاقهـم مبلغـاً .:. من الفضل أو من خلال الرشـد
إذا مر يـافعهم فـى الطريـق .:. بشـيخ تنحـى لـه أو سـجد(٣)

ومن المقطوعات التى تعبر عن مشاعر " نتيتاس " تجاه " تاسو " الذى لا يعرف الحب، والذى ينصرف عنها إلى ابنه عمها " نفريـت " لأن أباها صار ملكاً : قول الشاعر على لسانها: وقد تجاهلها "تاسو":

---

(١) أحمد شوقى: قمبيز ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د. ت. ص١١.
(٢) نفسه ص ١٦.
(٣) نفسه ص ١٨.

مضـــى الغـــادر لـــم يشـــعر .:. بمـــــا حملنـــــى الغـــــدر
ولا رق لـــــه .. نـــــاب .:. علـــى جرحـــى ولا ظفـــر
تكلمـــت فلـــم يســـمع .:. وأنـــى يســـمع الصـــخر
لقـــد غـــامرت فـــى تاســـو .:. وتاســـو فـــى الهـــوى غمـــر
كـــم استشـــفيت بالســـحر .:. فمـــا عافـــانى الســـحر
وكـــم ناديـــت آبـــائى .:. فمـــا لبـــانى النصـــر
وكـــم جئـــت إلـــى الصـــبر .:. فمـــا أوانـــى الصـــبر
جـــزاء المعـــرض التيـــا .:. ه منـــك الصـــد والكبـــر
هبيـــه نـــأت الـــدار .:. بـــه أو نـــزح القبـــر
هبـــى معرفـــة الغـــاد .:. ر لـــم يـــأت بهـــا الـــدهر
أقلـــى شـــغل الفكـــر .:. فقـــد أتعبـــك الفكـــر
هبيـــة مـــرت الســـن .:. عليـــه ومشـــى العمـــر
فلـــم يبـــق لـــه نهـــى .:. علـــى الغيـــد ولا أمـــر
ولـــم يبـــق لـــه فـــى البـــا .:. ل تمثـــال ولا ذكـــر(١)

وتقول " ناتيس"

أ أوطئ خيل الفرس مهدى وملعبى .:. وتربـــة آبـــائى ومنـــزل آلـــى
وأشعل نار الفرس فى أيكة الصـبا .:. وما بوأتنى مـن ربـى وظـلال
وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة .:. نمتنى وتنمى أسـرتى وعيـالى
إذن لا أوى جدى السماء ولا أبـى .:. ولا جل عمى أو تبـارك خـالى
وأفضل منى كـل ذات مـلاءة .:. وراء حقـــول أو وراء تـــلال

(١) نفسه ص ٣٨ ، ٣٩.

وتقول نتيتاس : متحدثة عن " تاسو "

يـــــا ظالمــــــا أحبــــــه	.:.	جهـــد الهـــوى وإن غـــدر
ومــــن هجـــرت وطنـــــى	.:.	لأجلـــــه حــــين هجـــــر
لـــــم يتنصـــــل مـــــرة	.:.	ممــــا جنـــى ولا أعتـــذر
جســـم كسلســـال الصـــفا	.:.	علـــى فـــؤاد كـــالحجر
وزهـــــر أنـــــت وتلــــــ	.:.	ـــك النفس أفعـــى فـــى الزهـــر
لـــم تجـــن يـــا تاســـو علـــــ	.:.	ـــى إنمـــا جنـــى القـــدر
ذنبـــــك لا يغفــــــر إلا	.:.	أن قلبـــــى قـــــد غفـــــر
إن غبـــت عـــن عينـــى فأنـــــ	.:.	ـــت فـــى ســـوانح الفكـــر
أراك كلمـــــــا رأيـــــــ	.:.	ـــت طـــائرين فـــى الشـــجر
وكلمـــا بـــدت لـــى الشمــــ	.:.	ـــس ولاح لـــى القمـــر
وكلمــــا جئــــت الريـــــا	.:.	ض ووقفـــــت بالغـــــدر
وكلمـــــا تـــــرنم الشــــــ	.:.	ـــادى وحـــرك الـــوتر
وكلمـــــا دبـــــت ورا	.:.	ء الليـــــل نســـــمة الســـحر
يا ليـــت شـــعرى كيـــف أنـــــ	.:.	ـــت مـــا تجـــئ مـــا تـــذر
وكيـــــف حبـــك الجديـــــ	.:.	ـــد هـــل خبـــا وهـــل كبـــر
وهــــل وفيـــــت أم غـــــدر	.:.	ت بالعشـــــيقات الأخــــر [١]

ويجرى الحوار فى المسرحية رشيقاً بسيطاً ملائمـــاً كـــالحوار التالى الذى يدور بين تاسو ورئيس الوفد الفارسى فى مصر:

تاسو:

أيهـــا الوفـــد ســـلام لكـــم	.:.	بنت فرعون ستأتى بعـد حـين
تتلقـــاكم بمـــا يزكـــو بكـــم	.:.	مـــن تحيـــا وتجيـــب الخـــاطبين

---

١) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧.

رئيس الوفد:

أيهـــا الســـيد تاســـو .:. أدن منـــا مرحبـــا بـــك
غبـــت عنـــا زمنـــاً حتـــ .:. ـــى اغتممنـــا لغيابـــك
لـــم تســـل عنـــا ولـــم تبـــ .:. ـــعث رســـولاً مـــن صـــحابك

تاسو:

يـــا كبيـــر الوفـــد هـــذا الـــ .:. عطـــف قـــد أثـــر فيـــا
أنـــت لا تجهـــل مـــن أنـــ .:. ـــظمة الـــديوان شـــيأ
شـــرف الخدمـــة لا يجـــ .:. ـــعل وقتـــى بيـــديا

وموضوع المسرحية هو تصوير لموضوع عاطفى متصل باحتلال قمبيز لمصر، ذلك أن الأخير خطب " نفريت " ابنة أمازيس وذلك بعد أن قتل أمازيس أخاه أبرياس واستولى على الملك منه. ولكن الفتاة ترفض أن تقترن بقمبيز ملك فارس، وهنا تتطوع نفريت ابنة أمازيس لتقترن بقميز ملك فارس، متسمية باسم ابنة عمها، وذلك حماية لمصر من غضب قمبيز الذى قد يهاجم مصر ويحتلها لو رفض طلبة.

ويقبل الملك أمازيس هذه التضحية من ابنة أخيه، ويقدمها بديلا لابنته وهو فى سعادة غامرة. وتتزوج " نتيتاس " من " قمبيز " وإن كانت لا تحبه. بل تحب " تاسو " الذى انصرف عنها بعد مقتل أبيها إلى ابنة عمها نفريت، وتظل تحبه حتى بعد مغادرتها مصر إلى فارس.

ويظل قمبيز يعتقد انه تزوج بابنة ملك مصر أمازيس حتى يأتى أحد الخونة فى الجيش المصرى وهو يونانى الأصل. ويدعى فانيس،

فيخبر قمبيز بالخديعة التى وقع فيها بزواجه من نتيتاس بدلاً من نفريت.

وتكون النتيجة أن يغضب عليها، وعلى مصر ثم يهاجم مصر ويحتلها. ويزداد فى عسفه وظلمة، حتى يصاب بالجنون ويقتل نفسه. أما ملك مصر أمازيس قاتل أخيه، فيموت ويرثه ابنه بسامتيك.

وتنتهى المسرحية بنهاية مفتوحة وهى أن الشعب المصرى سيثور لتخليص نفسه من المحتل الفارسى بعد أن سقط قمبيز قتيلاً او منتحراً.

ويمكن القول أن أحداث المسرحية محدودة وأن الجانب العاطفى يغلب عليها، ويمكن القول كذلك أن شوقى أراد إحياء جزء من التاريخ المصرى يرسم فيه الجو والبيئة، ويشير إلى عقائد المصريين وشجاعتهم وحضارتهم. ولكن المسرحية، تظل نهايتها غير مقنعة ويحس القارئ بأنها لم تكتمل تماماً.

ويحتاج رسمه للشخصيات إلى وقفة حيث إنه لم يستطع أن يرسم شخصيات مسرحيته رسماً جيداً فى أغلب الأحيان وبالغ مبالغة شديدة فى رسم شجاعة بطلته نتيتاس. وفى تصوير جنون قمبيز، وتفاهته ودمويته. لكن يغفر له الكثير من التقصير أنه كتب المسرحية يمجد فيها مصر وشعبها وحضارتها. وقد ضمن مأساته كثيراً من المواقف الضاحكة ، محاولاً التخفيف من جهامة مأساته.

مسرحية عنترة

هذه المسرحية تصور شجاعة عنترة وكفاحه فى سبيل تحرره من الرق والاعتراف بنسبه من جانب أبية وقبيلته ثم زواجه من عبلة، ومن هنا لا يكون فى المسرحية مأساة، بل إن الكاتب لم ينجح فى تصوير آلام عنترة، وعبلة بطلة المسرحية لأنه شغل بأشياء كثيرة تصور بطولة عنترة، ولأنه لم يركز على معاناة عنترة بسبب لونه وإنكار نسبه، بل جعله يتألم لأن عبلة تحب شجاعته ولا تحبه لشخصه، وهى فكرة لم تخطر لعبلة ببال، فهى تحبه ولا شك لشجاعته، وقد يكون له فضلاً عن الشجاعة صفات أخرى كالكرم والعفة وغيرها من الصفات النبيلة الأخرى.

كما يجعل عنترة الشخصية التى توحد العرب ضد الفرس والروم بل ويخلص العرب من سيطرة الفرس والروم. بل إن عنترة يقتل رستم قائد جيوش كسرى، عندما يحاول بعض العرب مناصرة الفرس والثأر لرستم تقول " عبلة " :

عبلة: ألا أنبيكمو بأمس؟

ما نحن إلا أبناء جنس .:. نحن بنو الشمس والصحارى

لا تحفلوا رستما دعوه .:. خلوه الفرس .. يثأروه

ولا يقاتل أخا أخوه .:. منكم ولا تخذلوا الديارا

حشـــرتمو تحـــت كـــل رايـــة .:. وأســـــرجوكم لكـــــل غايـــــة
وســـمعتمو الملـــك والولايـــة .:. لكــــل كســــرى وكــــل دارا
قبيلـــة تحـــت حكـــم كســـرى .:. وقيصــــر الــــروم دان أخــــرى
أصـــبحتمو للغريـــب جســـرا .:. يركبــــه كلمــــا أغــــارا..[١]

وتقول عبلة لعنترة

عنتـــرة البـــأس خـــل ســـيفك .:. وعد لخما فـــى الحـــى ضـــيفك
ولا يـــر الأقربـــون حيفـــك .:. ولا يقولـــوا العبســـى جـــاراً
ما أنت من ظلم القريب وهـــذه .:. لخـــم قرابتنـــا الأدانـــى فاعـــدل
بالأمس تبنى ركن قومك باذخـــاً .:. واليوم تفعل فيه فعـــل المعـــول
بالبيت بالعزى بعبلـــة بـــالهوى .:. بالحق إلا سرت سيرة مجمـــل[٢]

ويقول عنترة:

مالــــك عبـــــل ثـــــائرة .:. مـــــا يبتغـــــى المنـــــاذرة
صــــــنائع الأكاســــــرة[٣]

وهكذا لا يصبح عنترة بطلاً لعبس يحمى حوزتها، ويدافع عـــن حريتها، إنما أصبح بطلاً للعرب جميعاً. ولأن موضوع المسرحية ليس موضوعاً واحداً محدداً، وليست فكرته واضحة، فقد فشل الشاعر فـــى تقديم مسرحية جيدة.

ومن الأشياء التى تساعد على فشل المســـرحية المبالغـــة فـــى تصوير شجاعة عنترة، مبالغة لا يقبلها العقل. فضلاً عن أن الشاعر لم

(١) أحمد شوقى: عنترة ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د. ت. ص ١١٨ ، ١١٩.
(٢) نفسه ص ١٢٠.
(٣) نفسه ص ١٢١.

يرتفع شعره فيها إلى مستوى عال من الشاعرية، إذ يكاد هذا الشعر يكون نظماً أو محاكاة لأشعار البطولة العربية. ويبدو هذا التقليد من بعض المقطوعات على سبيل المثال: تقول " عبلة "

قل لى بربك من تحب .:. ومن تحبك يا بعير
أى النياق .. فإنهن .:. على مراعينا كثير
وهل التقيت بناقة .:. أم أنت كالعبسى زير
تلهو بما دفع الرواح .:. إليك أو ساق البكور
متنقلاً بين البيوت .:. على عقائلها يدور
ما حق عنتر عندنا .:. ألا التجنب والنفور
مالى تملك مهجتى .:. عبد على عبس أمير!
كالليل إلا انه .:. فى عينى القمر المنير
حسدتنى الدنيا عليه .:. وكل محسود خطير[1]

ويتضح فى مطلع هذه المقطوعة محاكاته لأبيات مشهورة فى هذا المجال. كما يحاكى قصيدة أخرى فى بضعة أبيات ينقل منهما بيتين.

يقول عنتر :

لم أنس ذكرك والجراح تسيل من .:. درعى وتصبغ أشقرى بالعندم
(ولقد ذكرتك والرماح نواهل .:. منى وبيض الهند تقطر من دمى)
فمضيت اعتنق الرماح لأنها .:. خطرت كأسمر قدك المتقوم
(وودت تقبيل السيوف لأنها .:. لمعت كبارق ثغرك المتبسم)[2]

ولا يرتفع مستوى الشعر فى هذه المسرحية إلا قليلاً ثم لا تلبث جذوته أن تنطفئ. ومن المقطوعات التى لا تخلو من الشاعرية والمبالغة والخطابية قول عنترة:

---

(١) نفسه ص ٨٣، ٨٤.
(٢) نفسه ص ١٢٣.

أجل لى ثلاث ألبس البيد حائراً .:. كما يلبس الليل الطويل سقيم
إذا قمت من ذئب عثرت بحبه .:. طريقى منايا كله .. وسموم
أهيم على وجهى وقلبى من الجوى .:. على وجهة بين الضلوع يهيم
ويهدأ إلا حين تهتز بانة .:. ويطرق إلا حين يشخص ريم
أجئ حماكم من نجوم بعيدة .:. وترجع بى من حيث جئت نجوم
ويحزننى يا عبل أنى أزوركم .:. فيصرف عمى الوجه وهو كريم(١)
يكاد يسل السيف حين أجيئه .:. ويوقد نار الطرد حين أريم
فخاض الموالى فى حديثى وأقبلت .:. على من الوادى الظنون تحوم
وكم رام ودى فى القبائل سيد .:. وود مكانى فى الديار .. زعيم
ولو لم يكن يا عبل عما ولا أبا .:. لعبلة سيم الخسف وهو كظيم(٢)

وعلى أية حال، فقد أخفق أحمد شوقى فى هذا المسرحية لأنه شتت جهده فى تصوير بطولة عنترة، وأكثر من إيراد الأمثلة التى توضحها، كما أن المسرحية خالية تماماً من الحبكة، ومن ثم العنصر المأساوى.

(١) من الأفضل لو قال: وهو كظيم . ولكنه أورد الكلمة فى البيت الأخير.
(٢) نفسه ص ٣٥ ، ٣٦.

طبعت هذه المسرحية ومثلت على المسرح عام ١٩٣٢ ، ولكن بعض الباحثين يقولون إن المؤلف كتبها وهو منفى فى أسبانياً فى إبان الحرب العالمية الأولى، وينقل عن الدكتور سعيد عبده أن شوقى جاء بها إليه وهى لا تزال مسودات وأنه عندما قرأها أصيب بغصة لرداءتها[1]. وهى بهذا تعد من أسبق مسرحيات شوقى الأخرى تأليفاً.

وهى المسرحية النثرية الوحيدة التى ألفها أحمد شوقى، وتدور حول حياة المعتمد بن عباد ملك " إشبيلية " ، والشاعر المعروف. وهى مسرحية لها أهميتها، وإن لم يولها النقاد من الأهمية ما هى أهل له، ذلك أن كاتبها يعى فن المسرح وأدواته، ولغته.

ولم يعرض الشاعر لحياة المعتمد بن عباد من جميع جوانبها، وإنما تخير فترة زمنية قصيرة تمثل مرحلة تحول فى حياة الشاعر، وربما فى حياة الأندلس كلها، وهى المرحلة التى سبقت الإطاحة به على يد يوسف ابن تاشفين. وتتوالى الأحداث فى تلك الفترة مسرعة، وتحدث الكوارث على الملك متتابعة. وهنا يثور سؤال ما الذى قدمه أحمد شوقى فى هذه المسرحية للفن المسرحى؟

(١) الدكتور إبراهيم درديرى: تراثنا العربى فى الأدب المسرحى، جامعة الرياض، ١٩٨٠ ص ٩٩.

قسم احمد شوقى مسرحيته إلى خمسة فصول، جعل الفصل الأول منها أطول فصولها جميعاً، وقسم ذلك الفصل إلى ثلاثة مناظر ، ويبدأ من الصفحة التاسعة وينتهى فى الصفحة الرابعة والخمسين، وقد أطال فى هذه الفصل لأنه أراد أن يقدم شخصياته وموضوع مسرحيته. ويعد هذا الفصل أطول فصول المسرحية جميعها.

ويأتى الفصل الثانى قصيراً يبدأ من الصفحة الخامسة والخمسين وينتهى فى الصفحة الخامسة والسبعين. وهو يخلو من المناظر بخلاف الفصل الأول، وكأن الكاتب يسرع بأحداثه إلى التطور والحركة نحو العقدة فالنهاية،

ويكون الفصل الثالث قصيراً أيضا فهو لا يتجاوز إحدى وعشرين صفحة، وهو كالفصل الثانى يخلو من المناظر، ويساعد على نمو الأحداث.

وهكذا نرى أن الفصل الأول أكبر حجماً من الفصلين الثانى والثالث، ويكون الفصل الرابع قصيراً أيضا وخالياً من المناظر، ويبدأ من الصفحة الثامنة والتاسعة عشر بعد المائة.

أما الفصل الخامس والأخير فيأتى مقارباً فى طوله للفصل الأول، ويتكون من سبع وثلاثين صفحة، ويتكون من ثلاثة مناظر.

وهكذا تكون المسرحية غير متوازنة الفصول وبالتالى غير متوازنة الأحداث لأن قصر الفصول الثلاثة المتوسطة، وهى الفصول الثانى والثالث والرابع لم تسمع للأحداث بالتطور ولا للشخصيات

بالنمو وهكذا يحس القارئ أن الأحداث تتحرك بسرعة لا تمكنه من الإحساس بمأساة المعتمد بن عباد، إن كانت له مأساة حقاً. ونحن هنا لا ننكر أن المعتمد بن عباد كان فى واقع الحياة قد أصيب بمأساة فقتل ولداه ونزع عنه ملكه، وعاش فى سجنه هو وبناته عيشة مؤلمة مؤثرة عبر عنها فى شعره. ولكن المسرحية لا تنجح فى التعبير عن هذه المأساة ، لان الكاتب لم يجعل قارئه يعيش هذه المأساة فى فصول مسرحيته. ويشاطر بطلها فى مأساته، ولم يركز على مأساة الرجل، وإنما شغل بحوادث أخرى فرعية وهو متابعة حركة ابنة المعتمد بن عباد بثينة العاشقة والتى كانت تلبس ملابس الرجال وتتنكر فيها حتى لا تعرف. بل إن شخصية المعتمد بن عباد التى يقدمها شوقى لا تجعل الرجل أهلاً للتقدير، أو الأسى من أجله، فهو رجل سكير، يتجرأ عليه أفراد حاشيته ومضحكه إلى درجة مزرية. والغريب أنه يفاجأ بالهجوم الذى يشنه عليه يوسف بن تاشفين، فلا يعد له عدة ، ويبدو بلا جيش ولا نصير، ولا ندرى نحن لماذا؟ لأن الكاتب لم يصور ذلك فى مسرحيته، فليس المشاهد مطالباً باستعمال معلوماته من كتب التاريخ، وإنما ينبغى أن تعبر المسرحية عن ذلك. وليست للرجل همة الملوك وقدرتهم على حمل أعباء الملك والتضحية من أجله.

ولا نقتنع بقصة غرام بثينة ابنة المعتمد بن عباد، والتى أراد لها المؤلف أن تكتمل بصورتها التى نراها عليها فى المسرحية. كما أن ذهاب البنت المطلوبة من يوسف بن تاشفين لاستئذان أبيها السجين فى الزواج هى قصة غير واقعية وغير مقنعة كذلك.

ويرى بعض النقاد أن المسرحية التى تبنى على أكثر من فكـرة أساسية واحدة هى مسرحية فاشلة، لأن هذا سيؤدى إلـى اضـطراب المسرحية وفسادها لأنك تصبح فى هذه الحالة كمن يسير فى اتجاهين متضادين[١] " أعلم أن أحداً لن يستطيع أن يبنى روايته على فكـرتين أساسيتين "[٢]

كما أن حركة بثنية ابنة المعتمد بن عباد هـذه ملفقـة وغيـر معقولة ، وتلعب الصدفة دوراً خطيراً فى تحديد مصيرها. أما اختفـاء ابن " حريز " بطل الأندلس – كما يسميه – فليس مبـرراً ولا معقـولاً وانتهاء المسرحية ذات الطبيعية المأساوية تلك النهاية السعيدة التـى يلتئم فيها شمل الأسرة وتتزوج البنت بحبيبها، لا يمثل مأساة بحال من الأحوال ، ويضعف بل يقلل من قيمة المسرحية الدرامية.

وبالمسرحية فضلاً عن ذلك، مناظر تحول دون صلاحيتها للتمثيل مثل ركوب المعتمد بن عباد أحد القوارب ولقائه بابنته بثينة فى قارب آخر فى أحد الأنهار، مما يجعل المسرحية غير قابلة للتمثيل وبخاصـة فى هذا الجزء على الأقل.

قلنا سابقاً إن المعتمد بن عباد لا يصلح أن يكون بطلاً مأسـوياً بالصورة التى أوردها بها المؤلف. ومن ثم نجد تصـوير بطولتـه – وربما حدث فى واقع التاريخ – بالخروج إلى الحرب "غير لابس جنة"

---

(١) لاجوس إجرى: فن كتابة المسرحية. ترجمة درينى خشبة، مكتبة الأنجلو المصـرية، القاهرة ، د .ت. ص ٦٤.
(٢) نفسه ص ٨٧.

كما يقال فهذا منتهى الشجاعة والبطولة عند شوقى. ونسمع فى المسرحية عن معارك خاضها كمعركة الزلاقة، ولكننا لا نحس من خلال البناء الدرامى بجهاد ولا بمأساة لهذا الملك الذى أخذ عنى غرة، وأودع السجن. ولعل هذا الضعف البنائى للمسرحية هو الذى جعلها تسقط على المسرح فى الليلة الأول لتمثيلها عام ١٩٣٢ عندما مثلت على المسرح[١]

لكننا يمكن أن نقول أن لغة المسرحية، وهذا شئ هام جداً، فيها من المرونة الكثير، فهى تلائم المسرح إلا القليل منه الذى كان الكاتب فيه حريصاً على الجزالة.

(١) تراثنا العربى الأدب المسرحى: مرجع سابق ص ١٠٠.

الست هدى

ومسرحية الست هدى لأحمد شوقى مسرحية عصـرية وليسـت مأساة كمصرع كليوباترا أو مجنون ليلى، ولكنها ملهاة تعالج موضوعاً فكاهياً أو بمعنى أصح موضوعاً كوميديا هى إقبال الرجال على المرأة الأرملة أو المطلقة التى تملك مـالا أو عقـاراً، أو أرضـا زراعيـة. وتكشف عن أن مثل هذا الزواج، عمل غير أخلاقـى دنـئ، لا يليـق بالرجل الشريف، والمسرحية كوميديا راقية لا تتدنى إلى الابتذال، بـل تعد نموذجاً فريداً فى الكوميديا الراقية المهذبة.

والأرملة الثرية بطلة المسرحية، تكون على قـدر مـن الـوعى والذكاء يعصهما من الخديعة فيما يبديه هـؤلاء الأزواج مـن الحـب والوفاء، بينما تنطوى جوانحهم على الاحتقار والشر. ويعتمـد بنـاء الحدث فى المسرحية على المفارقة التى تثير الضحك والابتسام.

وتتكون المسرحية من ثلاثة فصول الفصل الأول تحكى فيه الست هدى لصديقتها زينب عن أزواجها التسعة وتسأل صاحبتها عما يقوله الجيران عنها: فترد الست هدى على ما يقال بشأنها بقولها:

يقولون فى أمرى الكثير وشغلهم
حديث زواجى أو حديث طلاقى
يقولون أنى قد تزوجت تسعة
وأنى واريت التراب رفاقى
وما أنا " عزريل " وليس بمالهم
تزوجت ، لكن كان ذاك بمالى

وتلك فدادينى الثلاثون كلما

تولى رجال جئننى برجال

فمـــا أكثـــر عشـــاقى .:. ومـــا اكثـــر خطـــابى

ولـــولا المـــال مـــا جـــاءوا .:. أذلاء إلـــــى بـــــابى

لســـت مـــا عشـــت ناســـيه .:. لســـت أســـلو حياتيـــه

أول البخـــت " مصـــطفى " .:. " مصـــطفى " كـــان ســـاريه[1]

ثم تأتى المفارقة: عند تصفه بقولها :

رحمـــــة الله عليـــــه .:. لـــم يكـــن يطلـــب مـــالى

تلـــــك أبعـــــاديتى .:. وهـــو جنـــون للرجـــال

لـم تكـن تخطـر فـى العـام .:. لـــــه يومـــــا ببـــــال

وهنا يظن السامع أو القارئ انه كان رجلاً عفيفاً لا يطلب مالهـا وإنما يطلب شخصها ثم يعقب ذلك قوله:

لـــم يكـــن يغنيـــه مـــن ذاك .:. ســـوى قـــبض الإجـــاره

جعـــــل الله تعـــــالى .:. جنـــة الخلـــد .. قـــراره

فهو فى النهاية كان يعيش على أموالها من أطيانها الزراعيـة، وتقول بعد ذلك:

مـــات فكـــدت أمـــوت حزنـــاً .:. وكان عمـــرى عشـــرين عامـــاً

ثـــم تزوجـــت بعـــد خمـــس .:. من ذا يـــرى فعلتـــى حرامـــاً؟!

(١) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة. المسرحيات ص ٦٧.

أما الزوج الثانى فتصف زواجها به قائلة:

ذاك، لمــــالى اختــــارنى .:. واخترتـــــه لمالــــــه
مـــا كـــان إلا مفلســـاً .:. وقعـــت فـــى حبالـــه
يرحمــه الله، وكـــان ذا بخـــر .:. وكان إن يقعـد وإن يقـم نخـر
وإن مشى تخـرج منــه أصــوات أخــر[1]

ودائماً تذكر الست هدى أن الزواج من حقها، وهو ليس حرامــاً فى شرع الله:

ثـــم تزوجـــت مـــن ســـواه .:. من ذا يرى فعلتـــى حرامـــا؟!؟[2]

وتكرر جملة من ذا يرى فعلتى حراماً، حتى تصبح لازمة توضع بعد رحيل كل زوج إما بالموت أو بالطلاق. وفى كل مرة تذكر زوجـاً لها تؤكد أن عمرها كان عشرين عاماً لا تزيـد ولا تـنقص. وبهـذا الفصل نعرف علاقاتها بمجموعة من الفتيات الطامعات فى كرمها، كما نعرف علاقتها بأسرة أحد البشوات حيث يأتى " الأغـا "الـذى يعمـل عندهم لزيارتها أو لا صطحابها إلى منزل الباشا فى مركبته. وينتهـى الفصل الأول بوعدها للفتيات بتوزيع مجوهراتها عليهن ولكـن بعـد موتها.

وهذا الفصل يقدم لنا المرأة (الست هدى) بمحيطها كله لنعرف عنها أهم خطوط شخصيتها.

---

(١) نفسه ص ٦٧١.
(٢) نفسه ص ٦٧١ ، ٦٧٢، ٦٧٤، ٦٧٧، ٦٧٨ وغيرها.

أما الفصل الثانى فيتناول علاقة الزوجة بزوجهـا عبـد المـنعم المحامى، وهو محام مغمور مدين وقد جاء بكاتبه حلمى ليقنع (الست هدى) ببيع أطيانها حتى يسدد ديونه، ويتمكن من فتح مكتبه، فيكثـر زبائنه ويزداد دخله. ويكون على قدر من الفجاجة حيث يفهمها انه لم يتزوجها إلا لمالها:

أنـــا لـــم أخطبـــك يـــا .:. هـــدى لفـــرط حســـنك
ولا تزوجتـــــك يـــــا .:. صـــــغيرتى لســـــنك
ولا وقعـــت فـــى الـــبلا .:. ء لســـــواد عينـــــك

فترد على قوله بقولها:

إذن لطينى تزوجت ؟

فيقول:

أجل لطينك!

ويتطور بينهما الشجار والنزاع وتكيل له الصاع صاعين، ويأخذ بلا حياء فى مساومتها على حليها: كما يتضح من الحوار التالى:

عبد المنعم :

إذن دعـــى الزبـــر جـــداً .:. لـــى ودعـــى الزمـــردا
وكـــل مـــا حليـــت منـــه .:. الكـــــف والمقلـــــدا

الست هدى:

لم ؟ قل لى: أمال أبيك هذا؟
أ أمك خلفت هذى الحليا؟

عبد المنعم : ألست الزوج؟
الست هدى: لا ما أنت زوج.

عبد المنعم : فما أنا؟
الست هدى: بل طفيلى عليا(١)

وتدور بينهما معركة يحاول هو ضربها، فتدافع عنها صـديقتها زينب وبعض جاراتها، ثم يخرج من البيت مضروباً ، مطلقاً حيث كانت العصمة فى يدها.

أما الفصل الثالث فتحل فيه عقدة المسرحية، وهو يقـوم علـى المفارقة والمواقف الضاحكة كغيره من أجزاء المسـرحية الأخـرى. "فالعجيزى" وهو الزوج الأخير للست هدى يجلس فى بيتهـا بعـد أن توفيت طامعاً فى أموالها، ومصاغها وأملاكها من الأرض الزراعيـة. وهى ثروة كبيرة بمفهوم زمانها، وحتى بمفهوم زماننـا، وقـد اخـذ يتوافد عليه الطامعون فى عطائه. يقول العجيزى لنفسه:

المال صار يـا عجـوز مـالى .:. وأصبح البيت وما حـوى، لـى
نعـم رجـال كثيـر .:. مـاتوا بحسـرة مالـك
كنـت الموفـق وحـدى .:. لمـا ظفـرت بـذلك
الطين فى بنها كمـا قيـل لـى .:. من أجود الأطيان فـى الناحيـه
وفى الضواحى يا عجيزى ابتهج .:. ما قيمة الفـدان فـى الضـاحيه
والبيـت ملـك قـيم .:. وإن مشـى فيـه القـدم
مهنـدم منـور .:. مـن رأسـه إلـى القـدم(٢)

(١) نفسه ص ٧٠١ ، ٧٠٢.
(٢) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة، المسرحيات ص ٧٠٧، ٧٠٨.

وهى مقطوعة طويلة نكتفى منها بهذا القدر، وهى تصور أحلام الرجل فى الظفر بمال زوجته المتوفاة، ومن الواضح أنه تزوجها لمالها، وغير آبه بوفاتها، بل يرى وفاتها نعمة من النعم.

ويتساءل عن مصاغها فيعلم انه فى منزل الباشا صفر، ثم يتقاطر المهنئون – فى الواقع – بحصوله على تلك الثروة ويأتى الأغا فيخبر الزوج بوصية الزوجة، التى كتبتها قبل وفاتها بعام، وهى وصية شهد عليها مفتى القطر وشيخ الإسلام يقول الأغا:

كتبتها قبل الزواج بعام

كتبتها وأشهدت مفتى القطر وقاضى الإسلام(١)

يخبره كذلك بأنها تركت عشر قطع من مطاغها، لعشر من نساء الحارة، وعينتهن بالاسم. يحزن العجيزى ويغضب ويقول:

أحس أن ظهرى انقسما

عوقبت يا هدى ولا أخرجت من جهنما(٢)

وبعد أن يكتشف أن كل ثروتها قد ذهبت إلى غيره أو أوقفت لأوجه الخير. وعندما يخبره الأغا بأنها أوقفت أطيانها على بيت الله الحرام، وقبر المصطفى عليه السلام يقول:

يارب بيتك عنى .:. وعن نصيبى غنى

قل لقبرك يرجع .:. لى ثروتى يا نبى

الطين أيضا قد مضى .:. وكل شئ انقضى

يا لأعاجيب القضا(٣)

---

(١) نفسه ص ٧٢٥.
(٢) نفسه ص ٧٢٥.
(٣) نفسه ص ٧٢٧.

ولما كان شوقى يقصد إلى الفكاهة فإنه احتشد لها، وجعلها تـتم عن طريق المفارقة ثم جعل الأزواج جميعاً، لا يظفـرون بشـئ مـن مالها، حتى الأخير لم يظفر بشئ، وكأن احمد شوقى يرى أن مثل هذا الرجل ليس بزوج ولا يستحق أن يرث كأى زوج فهو فـى الحقيقـة تزوج المرأة لمالها، فزواجها به زواج غير مشـروع وإن تـم بعقـد وشهود. لأنه زواج يأباه الدين، وتنهى عنه الأخلاق.

ولغلبة الفكاهة على المسرحية، فإن الست هدى لم تظفر بكثيـر من عناية الكاتب، وإن كانت المسرحية تعد مسرحية كوميدية راقيـة من الطراز الأول خالية من الأسفاف.

وتقدم فيما يلى هذا الموضوع دراسة عن المسرح الذهنى عنـد توفيق الحكيم وخاصة وأنها تدرس مسرحاً نثرياً لا شعر فيه.

المسرح الذهني لتوفيق الحكيم

يشمل المسرح الذهنى لتوفيق الحكيم عدداً من المسرحيات، لكننا سنقتصر على الحديث على ثلاث منها هى : " أهل الكهف " ١٩٣٥م. ومسرحية " بجماليون " ١٩٤٢م. مسرحية " رحلة إلى الغد " ١٩٥٧م ، وسوف نسقط من الدراسة مسرحيتين هما شهر زاد وأوديب ". لما يلاحظه الدارس من عيوب خطيرة فى هاتين المسرحيتين الأخيرتين، ولتحقق ما يراه توفيق الحكيم فيهما من أنهما مسرح ذهنى فحسب.

وقد كتب النقاد كثيراً عن هذا المسرح الذهنى وبخاصة عندما حققت سرحية أهل الكهف" نجاحاً على خشبة المسرح فى عام ١٩٣٥م. ذلك النجاح الذى لم يكن يتوقعه توفيق الحكيم نفسه، لاعتقاده أن المسرحية لا تصلح للتمثيل وأنه قد كتبها لتقرأ. يقول: "السبب بسيط هو أنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى، مرتدية أثواب الرموز .. إنى حقيقة مازلت محتفظاً بروح (المفاجأة المسرحية) ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة .. لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة"[١]

(١) توفيق الحكيم: بجماليون، المطبعة النموذجية، القاهرة، د. ت. ص. ١٠.

فالحكيم يدرك أن مسرحة الذهنى ذو طبيعة خاصة فهـو يحـرك فكر القارئ ولا يثير عواطفه، وهو يؤمن مع ذلك أن المسـرح وجـد "ليشهد فيه النظارة صراعاً يستثير التفاتهم، ويهز أفئدتهم: صراع هو فى المسرح الدموى بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل .. وهو فـى المسرح التمثيلى بين عاطفة وعاطفة ... هكذا كان المسـرح دائمـاً، وإن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التـى يحسـونها فـى حيـاتهم الواقعية، كالحب والغيرة، والحقد والانتقام والعدالة ، والظلم والصـفح والإثم لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبـين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاتـه؟ هـذه الأشـياء المبهمـة، والأفكار الغامضة، أتصلح لهز المشـاعر بقـد مـا تصـلح لتفتـق الأذهان؟."[١]

لقد حدد الحكيم خلاصة الصراع فى مسرحياته الذهنية فأوضـح أنها بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكـان، وبـين الإنسـان وملكاته. ومن هنا حدد لمن يبحث فى هذا المسرح أصـول مسـرحة، وفكرته الأساسية. ولذلك فإن الباحث الـذى يقـوم بتلخـيص إحـدى المسرحيات الذهنية، للتدليل على أنها عبارة عن تجسيد لهذه الفكـرة أو تلك من هذه الأفكار يكون عمله عملاً غير ذى جدوى، وهـذا مـا صنعة الدكتور عز الدين إسماعيل عندما أخذ يسرد التفاصيل المسهبة عن هذه الفكرة أو تلك من أفكار هذا المسرح الذهنى حتى أنه لينفـق فى هذا الصفحات الطوال دون أن يكلف نفسه مشقة الدراسة الجمالية

(١) نفسه ص ١٢

أو النقدية لهذا المسرح ثم هو لا يستفيد من الدراسات السابقة حول هذا المسرح بل يتجاهلها تماماً، ربما بحجة أنه يبحث في قضايا الإنسان في المسرح. فهو يشير إلى دراستين هامتين عن مسرحية أهل الكهف، الأولى لمحمود أمين العالم والدكتور عبد العظيم أنيس والثانية عن المسرح الذهنى – بما فيه مسرحية أهل الكهف –[١] للدكتور عبد القادر القط. ويعتبر هاتين الدارستين نقداً فاسداً ثم هو يشير إلى مسرحية أهل الكهف على أنها أسطورة بقوله مرة ... " هذه العناصر المختلفة من أسطورة وتاريخ وواقع، هى إلى امتزجت فى نفس المؤلف لكى تشكل فكرة " أهل الكهف " والهدف منها"[٢] ويقول مرة أخرى : " هكذا حاول أهل الكهف بالتحرر من سلطان الزمن، والعودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة، وبأسطورتهم القديمة، حاولوا أن ينكروا الزمن"[٣] ويقول مرة ثالثة: " وقد أفاد الأستاذ الحكيم فى بناء الإطار العام للقصة من الروايات القرآنية، ومن الشروح التى أفادت من الحكايات الشعبية المسيحية التى دارت حول أولئك القديسين أهل الكهف، حتى لتعد القصة على هذا النحو الذى عرضها به الأستاذ الحكيم تصفية معقولة متزنة لجماع أقوال المفسرين عن الكهف وساكنيه (ويتسق مع ذلك تسمية المكان بالرقم، وإقامة البناء ، على

---

(١) انظر د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر. دار الفكر العربى، د. ت ص ٢٤٨.
(٢) نفسه ص ٢٢٦.
(٣) نفسه ص ٢٤٧.

أبطال القصة) لكنه رغم ارتباطه بالإطار العام للأسطورة استطاع أن ينشى من التفصيلات ما يملأ به ذلك الإطار." [١]

ويمكننا القول أن النقد الأدبى لا ينبغى أن يتعلق بالمضامين وحدها، وإنما يجب أن يعرض للشكل الفنى ليبين بجلاء قيمته الفنية، وأصالته كشكل أدبى. ولكن الدراسة الجمالية مرهقة، ومن ثم يتجنبها الكثيرون، لما تحتاج إليه من حس مرهف وثقافة واسعة لا بالمسرح فحسب، ولكن بالحياة والناس أيضا. ولقد كان الحكيم صريحاً، أميناً مع نفسه عندما اعتبر هذا المسرح غير صالح للتمثيل، مما يعنى أن فى بنائه الدرامى قصوراً يحول دون ذلك. ولذلك – ورغم نجاح أهل الكهف على المسرح سنة ١٩٣٥ – سعى الحكيم لإيقاف تمثيلها. يقول " هكذا انتهى بى الأمر إلى السعى لدى القائمين بشان " الفرقة القومية" حتى أوقفوا تمثيل أهل الكهف إلى اليوم"[٢]

ويقول الحكيم أيضا: " لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا فى افتتاح " الفرقة القومية " عند إنشائها رواية " أهل الكهف " ، ولقد راجعت القائمين بالأمر حينما سألونى الإذن فى تمثيلها، فلما طمأنونى تركتهم يفعلون، دون أن أحضر تجربة من تجارب الإخراج، بل لقد لبثت ممتنعاً عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة .. فذهبت مخدوعاً بقول من قال إنها نجحت .. فماذا رأيت؟ رأيت ما توجست منه أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذى ألفه

(١) نفسه ص ٢٢٦، ٢٢٧.
(٢) بنجماليون. مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت. ص ، ١٢ ،١٣.

أغلب الناس، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف. لقد خرجت تلك الليلة، وأنا أشك فى عملى، وأومن بصواب رأى الناس"(١)

والحكيم – بعد نجاح مسرحيته على المسرح – يوضح بصراحة اقتناعه بعدم صلاحيتها للتمثيل، بل ازداد شكة فى صلاحيتها تلك عندما شاهدها تمثل على خشبة المسرح. ويزداد صدقه مع نفسه عندما يقول إن مثل هذه المسرحيات الذهنية تحتاج إلى إخراج من نوع خاص(٢).

ومن ثم فإن هذا المسرح الذهنى للحكيم فى حاجة إلى دراسة جمالية تنظر فى بنائه، وتكشف عما فيه من نواحى الإبداع أو القصور، حتى يمكن وضع هذا المسرح فى مكانة الصحيح من مسرح توفيق الحكيم وقد كانت المحاولة المتكاملة لدراسة هذا المسرح تلك الدراسة التى قام بها الدكتور عبد القادر القط فى كتابة " فى الأدب المصرى المعاصر " ١٩٥٥م. وكان هو أول من أطلق على هذا المسرح اسم " المسرح الذهنى " ثم تلاه فى ذلك الدكتور محمد مندور فى كتابة المسرح ١٩٦٣م. ولكنه تجاهل من سبقه فى دراسة هذا المسرح، ولا تخفى قراءته لما قيل من قبل وعلى وجه الخصوص ما كتبه الدكتور عبد القادر القط وهو يعلن عن قراءته لهذا النقد فيقول: "مسرح توفيق الحكيم الذهنى قد تعرض لنقد شديد، واتهم بضعف

---

(١) نفسه ص ١١ ، ١٢.
(٢) نفسه ص ١٣

الحركة أو فتورها حتى رأى فيه بعض النقاد مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل"[١]

ولم يكلف خاطره ذكر ناقد واحد من أولئك النقاد، ولكن نقده لهذا المسرح يتسم بالعجلة، والإيجاز الشديد، والخروج إلى قضايا فرعية، دون القيام بالدراسة الجمالية لبنية هذا المسرح، بل وتغلب الأحكام العامة القاطعة على هذه الدراسة مثل قوله عن مسرحيات الحكيم الذهنية: " وهى جميعها لم ترتفع إلى مستوى أهل الكهف التى تعتبر خير ما كتب الحكيم من مسرحيات "[٢]

وقد درس هذه المسرحية نقاد آخرون منهم إبراهيم عبد القادر المازنى الذى كتب مقالاً فى صحيفة " البلاغ " يشيد فيه بالمسرحية قائلاً: " وأشهد انه أحسن التصوير، وأجاد رسم الخطوط الدالة، والرواية حسنه الانسجام، جيدة الحيل، وقارئها يشعر أن وراءها عقلاً مفكراً واسع الإطلاع" [٣] وهو نقد عام يكشف عن إعجاب المازنى بالمسرحية.

ويعلن الناقد محمد على حماد إعجابه الشديد بالمسرحية ، ويكتب عنها مقالين يعرض فيهما لموضوعها وشخصياتها، مبيناً

---

(١) دكتور محمد مندور: المسرح . ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٤.
(٢) نفسه ص ١١٤
(٣) انظر د. رمسيس عوض: ماذا قالوا عن أهل الكهف. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٧٦ ص ٧٨.

المدى الكبير من التوفيق الذى حققه الحكيم فى هـذه المسـرحية.[١] ويعرض رأيا لعله أول من أبداه بشأن المسرحية، وهـو رأى يخـالف رأى مؤلفها، ورأى طه حسين معاً، وهو الرأى الذى يرى المسـرحية غير صالحة للتمثيل فيقرر محمد على حماد أنهـا صـالحة للتمثيـل، ولكنها تحتاج إلى مخرج كفء يقول : " إن القصة من هـذه الناحيـة تصلح تمام الصلاحية (أى للتمثيل على المسرح) فقد تـوفرت لهـا جميع عناصر الدراما، وفيها هذا الحوار الذى هـو معجـزة الأديـب المؤلف، لا فى أهل الكهف وحدها، بل فى كـل مـا قـرأت لـه مـن مؤلفات."[٢]

ويرى هذا الناقد الذكى أن هذه المسرحية تؤرخ لعهد جديد فـى الأدب المسرحى فى مصر، ويعيد قوله: أنها لا تحتاج إلا لذلك المخرج الكفء الممتاز[٣].

ويعجب الدكتور طه حسين بالمسرحية إعجاباً شديداً، ولكن نقده يأتى نقداً عاماً غير مفصل، أقرب إلى المجاملة منه إلى النقد الأدبـى حيث يقول: " أما قصة أهل الكهف، فحادث ذو خطر، لا أقول فى الأدب المصرى وحده، بل أقول فى الأدب العربى كله، وأقول هذا فـى غيـر تحفظ ولا احتياط، وأقول هذا مغتبطاً به مبتهجاً له. وأى محب لـلأدب لا يغتبط ولا يبتهج حين يستطيع أن يقول وهو واثق بما يقول أن فنـا

(١) نفسه ص ٨٧.
(٢) نفسه ص ٨٨ ، ٨٩.
(٣) نفسه ص ١٢٥ وانظر ص ١٢٦ لمزيد من التفصيل.

جديداً قد نشأ فيه وأضيف إليه، وإن باباً جديداً قد فتح للكتاب، وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا فيه إلى أراء بعيدة، ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن."(١)

ولكن نقد طه حسين لا يفصل ولا يوضح وإنما يذكر أشياء عامة وأحكاماً لا يذكر لها ما يدعهما.

وأغلب هذه الدراسات تنظر إلى المسرحية نظرة جمالية وفنية ولا تنظر إليها على أنها مجرد أفكار ومضامين، لأن أغلب أصحابها مثقفون يعرفون أن الفكرة وحدها لا تخلق عملاً فنياً متكاملاً وخاصة فى المسرح الذى يعتمد على التجسيد لا التجريد.

ونميل إلى رأى من يعتبر المسرحية صالحة للتمثيل، وأن الفكرة لم تفسدها، أو تسقطها ، ويشهد بهذا نجاحها على المسرح فى ذلك الوقت المبكر. ونبدأ دراستنا بمسرحية " أهل الكهف " التى كانت المسرحية الأولى فى مسرح الحكيم " الذهنى " ، فقد صدرت عام ١٩٣٣م، ومثلت على المسرح عام ١٩٣٥م، وكان ذلك حدثاً كبيراً عندئذ.

ونبدأ حديثنا عنها بأنها مسرحية صالحة للتمثيل، وأن ما بها من هنات لا تسقطها بحال من الأحوال، وليتضح ذلك لابد من النظر إلى بناء المسرحية، أن الحكيم قد أنجز بناءها الفنى بصورة مرضية. فالفصل الأول منها يبدأ بداية طيبة، وهو فصل درامى لا غبار عليه،

(١) نفسه ص ١٠.

كذلك يوفق الحكيم فى بناء فصله الثانى، ويأتى الفصل الثالث لكى يمكن الكاتب من تعقيد الحدث وحله ولابد من تفصيل ذلك إذ يمثل الفصل الأول عرضاً لأحداث المسرحية أو لمشكلتها، ويختار الكاتب مكاناً محدوداً هو الكهف الذى كان قد فر إليه أهل الكهف ، ويجعله مظلماً بطبيعة الحال ، لا يكاد يتبين أهل الكهف فيه بعضهم بعضاً بوضوح وهدف الحكيم من إظلام المكان واضح، وهو ألا يدرك أهل الكهف فى ظلمته ما أصابهم من تغير فى هيئتهم إلا بعد عودة الراعى " يمليخا " من خارج الكهف فزعاً، معلنا عجزة عن شراء ما كلف به من طعام موضحاً أن نقوده الفضية قد تقادم عهدها، ولم تعد صالحة للاستعمال. ولم يأت " يمليخا " وحده، وإنما جاء متبوعاً بالناس الذين جاءوا للتعرف على حقيقة أهل الكهف، وعندئذ بدأ أصحاب الكهف يدركون أنهم قد طالت شعورهم ، وأظافرهم ولحاهم. وقد أراد الحكيم بذلك أن ينمو الحدث المسرحى، لأنهم لو كانوا قد عرفوا ما حل بهم قبل عودة الراعى يمليخا، لتغيرت أحداث المسرحية بالكامل، بل ربما ظلوا فى كهفهم لا يخرجون منه، ولاتخذت الأحداث وجهة جديدة.

ويقدم هذا الفصل كذلك شخصيات المسرحية تقديماً طيباً، فيوضح مشكلة كل من أصحاب الكهف الثلاثة أما مشكلة مشلينيا فتتمثل فى حبه " بريسكا " ابنة الملك " دقيانوس " الوثنى الذى كان يفتك بالمسيحيين ، وهو أى " مشيلينا " يتحرق شوقاً للخروج من الكهف للقائها حسب موعد كان قد ضربه لها. وأما مرنوش فمشكلته أنه فر إلى الكهف وترك خلفه امرأته وولده اللذين اعتنقا المسيحية

سراً، ولكن هذا الزواج يتم سرا خوفاً من الملك الوثنى فلا يعرفــه إلا مشلينيا.

وأما الثالث فهو " يميلخا " وهو راع لا يربطه بالحيــاة خــارج الكهف إلا غنمه ، فليس بينه وبين أحد من الناس علاقة ما. ويبــدو وكأنه نبت شيطانى لا صلة له بأحد، فلا يذكر قريباً ولا امرأة يهواها، ولا صديقاً يرتبط به بنوع من المودة.

ونعلم أن مشلينيا ومرنوش كانا وزيرى الملك الوثنى " دقيانوس " وأنهما اعتنقا المسيحية سرا، ولكن أمرهما ينكشف للملك، فيفــران إلى الكهف الذى أرشدهما إليه الراعى يمليخا وهم بعد ذلك يختلفــون فأما " يمليخا " فمؤمن قوى الإيمان ولكن تعبيره عن هذا الإيمان يفوق مستواه الثقافى والفكرى ويتحول إلى بوق للتعبير عن أفكار المؤلف.

ويتسم مرنوش بالحذر، والتعقل مخالفاً بذلك زميلة مشيلينيا الذى يكون نزقا متهوراً بصورة دائمة، وتغلــب عليــه عاطفتــه بصــورة واضحة. والغريب أن مرنوش الحذر العاقل يموت وثنياً بينما يمــوت مشيلينيا العاطفى مؤمناً قوى الإيمان ويمكن أن نفهم هذا من الحــوار التالى:

مشيلينيا: (فى قلق) مرنوش؟ إذن أنت لا تؤمن بالبعث؟

مرنوش: أحمق! أولم نر بأعيننا إفلاس البعث؟!

مشيلينيا: استغفر الله .. أنت الــذى عــاش مســيحياً تمــوت الآن كوثنى؟

مرنوش: (فى صوت خافت) نعم .. أموت الآن.
مشيلينيا: مجرداً عن الإيمان.
مرنوش: مجرداً ... عن كل شئ ، عارياً كما ظهرت ، لا أفكار ولا عواطف ولا عقائد.
مشيلينيا: رحمة لك أيهال التعس!
مرنوش: مشيلينيا (مشيلينيا ينظر إليه ولا يجيب) وقتما تلحق بى .. ضع يدك فى يدى اليمنى.
مشيلينيا: حاشا أن أضع يدى فى يد وثنى."(١)

وهذا الموقف يأتى رد فعل لوفاة أسرته، فقد مات ابنه فى سن الستين وكذلك توفيت امرأته،ووجد مكان بيته سوقاً للسلاح. فما الذى بقى له؟ لقد كفر بكل شئ لانقطاع صلته بالواقع والمقصود هنا الصلة العاطفية أو الوجدانية ، وذلك تحقيقاً لما يراه الحكيم من أن الحياة لا يمكن أن تستمر بإنسان يخلو قلبه من العواطف، أو بعبارة أخرى لا يشده إلى الواقع رباط عاطفى قوى. وهذا فى الواقع نوع من الاغتراب يعبر عنه توفيق الحكيم.

أما مشيلينيا فقد احب " بريسكا " الجديدة كما كان يحب جدتها ومن ثم فهو يظل على إيمانه، وكل ما كان يحزنه ويفت فى عضده انصرافها عنه، لكنه ظل يحبها ، ونقتطع الجزء التالى الذى يصور موقفه.

مشيلينيا: أقر بان قلبى لم يكن قد مات.
مرنوش: نعم القلب نافورة الأحلام والآمال .. ماذا كنت تؤمل بعد أيها الشيخ؟!

(١) توفيق الحكيم: أهل الكهف ، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت. ص ١٥٢ ، ١٥٣.

مشيلينيا: لا شئ لم أكن أومل فى شئ .. لقد رجعت وأنا فاقد الأمل فى الحياة، ولكن .. الآن أحس أنى أحب يـا مرنـوش. أحب بكل ما يستطيعه قلب.
مرنوش: تحب؟
مشيلينيا: سيان عندى أن تكون إياها أو لا تكون. أحب هذه المرآة ذات الكتاب التى رأيتها فى .. اليقظة !
مرنوش: أنت جننت يا مشيلينيا.
مشيلينيا: لم أجن، إنى فتى ، ولى قلب فتى، قلب حى. كيف تريد أن أدفن قلبى؟ أدفن نفسى حيا، ومن أحب على قيد الحيـاة، لا يفصلنى عنها فاصل.
مرنوش: بل يفصلك عنها فاصل.
مشيلينيا: الزمن.
مرنوش: (فى صوت خطير هائل) نعم..
مشيلينيا: (فى يأس) آه .. يا مرنوش! الرحمة .. أريد أن أعيش، ارحمنى يا مرنوش! أريد أن أعيش.
مرنوش: سوف تعيش.
مشيلينيا: (فى فرح) أ صحيح يا مرنوش؟ أ أستطيع أن أعيش.
مرنوش: نعم: بين جلدتى كتاب."[١]

وإذا كان الفصل الأول فى مكان محدود مظلم هو الكهـف، فـإن الفصل الثانى يكون فى مكان آخر وهو بهو الأعمدة فى القصر الملكى لدقيانوس الملك الذى كان يعاصره أهل الكهف، والـذى يسـكنه بعـد ثلاثمائة عام، ملك مسيحى صالح. ويلعب هذا البهو وظيفة مسـرحية مهمة ، يريدها المؤلـف، وهـى أن يسـتمر الـوزيران (مرنـوش

(١) نفسه ص ١٤٨ - ١٥٠.

ومشيلينيا) السابقان لا يدركان مدى التغير الذى حدث ولا الزمن الذى انقضى بل يظنان أنهما ناما ليلة واحدة، أو يوماً أو بعض يوم.

وفى هذا البهو يلتقى " مشيلينيا "ببريسكا فيظن أنها هى الجدة التى كان يهواها، مما يسمح باستمرار الحوار بينهما وسوء الفهم من جانبه، وجانب رفيقة مرنوش. وفى هذا الفصل يظل الرجلان – ولهذا السبب – يعتقدان أنهما لا يزالان يعيشان فى عصرهما لا فى عصر جديد، برغم تحذير " يمليخا " لهما بأنهما يعيشان فى عصر جديد يفصلهما عن عصرهما ثلاثمائة عام، فيظنانه مجنوناً يهذى ويقع الفصل الثالث فى المكان نفسه (بهو الأعمدة)، بالقصر الملكى، ويدور الحوار فيه بين " غالياس " مؤدب الملكة وبين مشيلينيا ، حيث يقف سوء الفهم حائلاً بين تفاهم الرجلين. ويدور حوار آخر بين مرنوش، ومشيلينيا، حيث يقف سوء الفهم حائلاً بين تفاهم الرجلين، ويدور حوار آخر بين مرنوش، ومشيلينيا ، يحاول فيه الأول أن يفهم الثانى أنهما يعيشان فى غير عصرهما دون جدوى إذ يظل مشيلينيا يعتقد أن " بريسكا " الحفيدة الشابة ، هى الجدة " بريسكا" التى كان يهواها.

ويدور حوار آخر فى هذا الفصل بين بريسكا ومشيلينيا تتمكن فى أثنائه من إفهامه أنها ليست بريسكا الجدة، وإنما هى حفيدتها، وأنه يفصل بينه وبينها ثلاثمائة عام. وينتهى هذا الفصل بحوار بين " غالياس وبريسكا " له أهميته فى شرح موقفها من مشيلينيا.

وبانتهاء الفصل الثالث يكون أهل الكهف ثلاثتهم قد أدركوا حقيقة موقفهم، ونتيجة لهذا يتجهون إلى كهفهم لمواجهة مصيرهم وهو الموت. إذا لم يعد فى واقعهم ما يربطهم بالحياة.

أما الفصل الرابع فهو الذى يحتضر فيه أهل الكهف، وهو يبدأ بداية غريبة، إذ نراهم يظنون أنهم فى حلم، وليس الحلم إلا ما وقع لهم بالأمس القريب، والغرابة هنا تكمن فى أنهم رغم ما وقع لهم من أحداث مادية غريبة ما يزالون غير مدركين لطبيعة موقفهم.

ولعل الحكيم يريد أن يقول انهم ناموا مرة أخرى، واستيقظوا من جديد يتصورون أنهم فى حلم، ومن هنا جعل توفيق الحكيم نومهم هذا الأخير نوماً لا يذوقون قبله طعاماً ولا شراباً ، ومع ذلك يبقون على قيد الحياة، وهو هنا يرتكز على المعجزة الدينية، فبعثهم أولاً وأخيراً معجزة خارقة للعادة، ومن ثم فيمكنهم أن يعيشوا بلا طعام ولا شراب.

وهم- على أية حال لا يلبثون أن يكتشفوا حقيقة وضعهم، وهو أنهم يعيشون واقعاً وليسوا بحالمين. فما ظنوه حلما قد حدث لهم بالفعل وليس أضغاث أحلام. ولكن لماذا فعل الحكيم ذلك؟ لقد أراد الحكيم أن يبرز فكرة هامة من أفكار مسرحيته، وهى أن الحياة حلم من الأحلام.

وأن الحلم يمثل حقيقة عند الحالم تتساوى فى واقعيتها مع الحقيقة عند من يعيش الواقع. ومن ثم يبرز فى المسرحية حديث الشخصيات عن كونهم يحلمون أم يعيشون واقعاً. وهذا التصور من

الشخصيات معقول لأن التحول الذى أصاب الواقع الجديد من حولهم كان مذهلاً بالنسبة لهم. فلا يجد مرنوش ولده ولا امرأته، كما لا يجد مشيلينيا " بريسكا " التى أحبها، ومن هنا يختلط الواقع والحلم فى نظرهما إلى الأشياء.

لكن الحكيم يعود مرة أخرى إلى أهل الكهف ويصورهم يحلمون بعد أن عادوا إلى الكهف مرة أخرى، وبقوا فيه شهراً، وهنا نقول ما سبق أن ذكرناه، هل ناموا مرة أخرى ثم استيقظوا ليعودوا إلى الحديث عما رأوه فى المدينة وكأنه حلم من الأحلام. حتى يمليخا الذى كان أولهم وأسرعهم إدراكاً لحقيقة أنهم يعيشون فى عصر غير عصرهم، يكاد يوافق على أن ما حدث لهم كان حلماً. ولكنهم أثناء حديثهم عن هذا الحلم تأتى وقائع حلم كل منهم متفقه مع وقائع حلم الآخر، فيدركون أن ما رأوه كان واقعاً لا حلماً، ويتنبه أحدهم فضلاً عن ذلك إلى أن ثيابه التى خرج بها من الكهف قد تغيرت. وهنا يدركون جميعاً انهم عاشوا واقعاً لا حلماً، وأنه واقع قاس، وأنهم على وشك مغادرته إلى عالمهم القديم بالموت.

ولعله مما يتصل بذلك أنهم لا يدركون ان لحاهم وشعرهم قد طال وكذلك أظافرهم إلا بعد فترة طويلة، وهو أمر غريب حقاً. وعلى أية حال فقد اكتشفوا ذلك، ثم أخذوا يموتون واحداً بعد الآخر، وكان أولهم موتاً هو الراعى " يمليخا " ثم يتلوه مرنوش ثم مشيلينيا.

وفى ظنى أن تأخر موت مشيلينيا يعود إلى حبــه " لبريســكا " الحفيدة ، وهو يعلن عن هذا الحب فى اللحظات الأخيرة من حياتــه – كما أسلفنا، ولعل المؤلف يريد أن يحدث تقابلاً بين ما أحسته من حب وبين ما أحسه هو. والعجيب – أنها رغم هذا الحب الوليد والعنيف – لا تذهب إلى الكهف إلا بعد أن يتأكد لديها انهم جميعاً قد مــاتوا بعــد شهر من ذهابهم إلى الكهف فتذهب لتدفن نفسها حيه مع " مشيلينيا " بترتيب مع أستاذها " غالياس " وقد وجه المازنى نقداً ذكيا لمســرحية أهل الكهف ولشخص بريسكا بالذات إذ يرى أن انتحارهــا فــى إثــر مشيلينيا غير مقنع. وأن حبها له غير مقنع كذلك،ويعلن أن الصدمات التى تلقاها أهل الكهف فى مواجهة الواقع الجديد غير كافيــة، ولعلــه يعنى أن تفاعلهم مع الواقع لم يكن كافياً[١]

وقد رأى الدكتور عبد القادر القط أن التحول العاطفى فى نفس " بريسكا " نحو مشيلينيا تحول مفاجئ لم يمهد له الكاتب التمهيد الكافى، فيقول: " فبريسكا تسخر من مشيلينيا فى مبدأ الأمر – كمــا رأينــا – وتستبشع أن تمسها يد عمرها ثلاثمائة عام، ولكننا لا نلبث أن نراهــا فى آخر الرواية وقد تحولت تحولاً خطيراً، وأحبت مشيلينيا حبا دفعها إلى أن تدفن نفسها حية معه. ولا شك أن الشخصية المســرحية مــن خلق المؤلف يستطيع أن ينسب إليها ما يشاء من ســلوك وعواطــف وأفكار، ولكن المؤلف – مع ذلك – ملزم أن يبرر هذا الســلوك وتلــك العواطف، والأفكار بما يخلقه من مواقف وأزمات تــدفع بالشخصــية

---

(١) ماذا قالوا عن أهل الكهف: مرجع سابق ص ١٠٠ – ١٠٧

شيئاً فشيئاً إلى صورتها الجديدة، فحرية الشخصية المسرحية لا تجئ من حرية مبدعها نفسه، بل تنبعث من استجاباتها لمواقف ومشكلات تواجهها، فتضطرها إلى أن تعدل فى سلوكها اقتناعاتها المذهبية والوجدانية ، وحرية الفنان فى تلك الحالة تتمثل فيما يختاره لتلك الشخصية من أحداث تدفع بها إلى الطريق الذى يريد أن يرسمه لها. لذلك كنا ننتظر من المؤلف أن يعرض لنا بواعث التطور النفسى الذى مرت به بريسكا ومراحله حتى انتهت إلى قرارها الخطير. ولكنه لم يفعل شيئاً من ذلك، بل اكتفى بما أجابت بريسكا تساؤل معلمها من عبارات شعرية غامضة عن الدخان الأبيض والفراشة التى تحلق فى الأزهار."(١)

والحق أن الحكيم أراد أن يمهد لسلوك بريسكا الأخير، فجعلها قديسة، حتى يمكن أن تدفن نفسها مع أولئك القديسين، وهو لهذا يستخدم نبوءة العراف الذى تنبأ لها بأن ستكون قديسة كجدتها، وجعلها أيضا تشبه جدتها شبها كبيراً إلى الحد الذى يجعل مشيلينيا لا يفطن إلى أنها ليست الجدة، ويعتقد أنها هى.

وتصدق نبوءة العراف، فتكون الحفيدة مثل الجدة، وتحب مشيلينيا مثلها، ومن ثم يرى الحكيم أن هذا كله كاف للتبرير لمسلك بريسكا الأخير. فهو ربما يكون فى رأيه دافعاً من قبل الله تعالى ، ومن ثم يظهر حب بريسكا لمشيلينيا وما ترتب عليه من دفن نفسها

---

(١) دكتور عبد القادر القط: فى الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر. القاهرة، ١٩٥٥، ص ٧٢.

معه حبا مفاجئاً، وغير مبرر. لكن توفيق الحكيم – فى أغلب الظـن – يراها امرأة ككل النساء، تحب مشيلينيا ولكنها تظهر له غير ما تبطن، فقد أعجبت به وأحبته وإن تظاهرت أمامه بغير ذلك، ثم هـى امـرأة تضحى بحياتها من أجل من تحب، وتدفن نفسها حيه معه، ومـن ثـم فهى ترجو مؤدبها ألا يذكر عنها شيئاً إلا أنها امرأة تحـب، وليسـت قديسة كما يظن هو[١].

والحقيقة أن ما قدمه " الحكيم " عن بريسكا فى النهاية يعد تزيدا لا مبرر له، ذلك أن المسرحية تكون قد انتهت فعلاً بعودة أهل الكهف إلى كهفهم وموتهم، أو حتى بعد عودة الملك لإغلاق الكهف علـيهم. ولكن يبدو أن الحكيم أراد أن يضفى على المسرحية جـوا مأسـاويا، ورأى فى دفن " بريسكا " لنفسها حية تحقيقاً لهذه المأسـاوية، التـى تتمثل فى دفن فتاة فى سن العشرين لنفسها حية مع من أحبته، مـع أنها لم تعرفه إلا لفترات قصيرة، وتصيب هذه النهاية القارئ بـالقلق والحيرة وعدم الاقتناع.

لقد أدت بريسكا دورها فى المسرحية كما أراد لها المؤلف، وهو أن تثير فى نفس مشيلينيا الرغبة فى الحياة، وقد حققـت هـذا مـن الناحية الفعلية، دون أن تقصد إليه، وإنما كان هـذا – كمـا قلنـا – لسوء فهم من جانبه إذ ظنها الجدة لشدة التشابه بينهما. وقد أعادتـه

(١) أهل الكهف ص ١٧٥.

إلى صوابه وارتد إلى الكهف حزيناً فاقداً للرغبة فى الحياة، لكـن أن تدفن نفسها معه سلوك غير مبرر.

ويلاحظ دارس هذه المسرحية أن القلق هو السمة التـى تسـود شخصياتها، فهم يستيقظون من رقدتهم ، وقد أرادوا أن يبحثوا عـن حل لمشكلتهم خائفين مما قد يقع لهم من عقاب " دقيانوس " الملـك الوثنى لو عرف مكانهم، ولكنهم لا يلبثون أن يخرجوا من كهفهم فـى صحبة الناس الذين جاءوا يستطلعون حقيقة حالهم، متهجين إلى قصر الملك، وهناك ينتابهم القلق وهم يواجهون الواقع الجديد، ثم يكتشفون الحقيقة واحداً بعد آخر، ليعودوا إلى كهفهم وهم يسلمون بالنهاية التى لا مفر منها وهى الموت.

ويمكن أن نقول إن الحركة فى المسرحية حركة فكريـة – كمـا أراد لها توفيق الحكيم، ولكن المسرحية لا تخلو من الأحداث التى تعبر عن فكرتها. ولعل أجمل ما فى هذه المسرحية الحـوار الـذكى الـذى ينجح المؤلف فى إدارته بين شخصياته. وقد وظـف الحكـيم بعـض الشخصيات الثانوية توظيفاً ناجحاً يؤدى إلى خدمة أغراضـه الفنيـة، مثل الملك المسيحى، وغالياس مؤدب الأميرة " بريسكا ".

وجوهر الحركة النفسية أو الفكرية لدى الشخصيات هو الإقبـال عن الحياة أو النفور منها، الإقبال عليها عنـدما تكـون الشخصـية ...ة بالحياة بعاطفة قوية، والنفور والإعراض عنها عندما تنقطـع ...صلة. فالإنسان يعيش بعواطفه، لا بعقله. وهذا كله لأن المؤلـف

جعل قضية المسرحية هى الصراع بين القلب والعقل وهو صراع ينتهى بهزيمة العقل الذى لا يكفى وحده لاستمرار الحياة.

ومن هنا نصل إلى أن المسرحية برغم ما قيل عنها مسرحية صالحة للتمثيل، لأن كل مسرحية هى تعبير عن فكرة أو رؤية فكرية ينجح الكاتب فى تجسيدها ، وقد تمكن الحكيم من تجسيد فكرته.

ومن المسرح الذهنى مسرحية " بيجماليون " التى تقوم على أسطورة يونانية معروفة. ولم يترك توفيق الحكيم لمجتهد أن يجتهد فى هذا، فقال صراحة : إن مسرحيته تقوم على الأسطورة اليونانية المعروفة، ويوضح السبب الذى كشف له عن جمال هذه الأسطورة، وهى لوحة لأحد الفنانين شاهدها فى متحف اللوفر بعنوان " بيجماليون وجالاتيا " ثم رأى الحكيم الأسطورة ممثلة فى مسرحية برناردشو " بجماليون " فى أحد أفلام السينما؛ فذكره هذا بما كان قد انتوى أن يفعله من استخدام الأسطورة فى عمل مسرحى يكتبه، ويعلن الحكيم بوضوح أنه لم ير الأسطورة إلا فى عمل مسرحى واحد هو مسرحية برناردشو، رغم علمه بأنه قد تناولها كتاب مسرحيون كثيرون، وأنها استخدمت فى كل فروع الفن تقريباً.(١)

ماذا تعنى بجماليون ،أو ما موضوعها؟ إن هذا الموضوع هو الصراع بين الإنسان وملكاته. وقارئ المسرحية يدرك أن فكرتها الأساسية هى المقارنة بين إبداع البشر الفانى، وإبداع الآلهة الخالد.

---

(١) انظر توفيق الحكيم : بيجماليون ، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٢ ص ١٥ ، ١٦ بتصرف.

ويتلخص موضوع المسرحية فى أن " بيجماليون " وهو نحات عبقرى قد صنع تمثالاً من العاج لامرأة، ويظهر التمثال ساحراً فاتناً ، بل يكون أية فى الجمال. ويبلغ إعجاب النحات به أن يطلب من الإلهة "فينوس " أن تخلع الحياة على التمثال، حتى يستمتع بجمال تمثاله فى واقع الحياة، ويتم له ما أراد، إذ يتحول التمثال إلى امرأة حية من لحم ودم، ويتزوجها بيجماليون، ويعيش معها سعيداً قرير العين، ولكنها تفر مع " نرسيس " ربيب بجماليون ثم تعود لتسترضيه، وتواصل حياتها الزوجية معه. ولا يلبث بيجماليون بعد معاشرته لجالاتيا أن يدرك أن تمثاله أكثر جمالاً من تلك المرأة التى تحول إليها التمثال ، لقد سئم جمالها الأرضى، وسلوكها المبتذل، ومن ثم رآها أقل جمالاً من تمثاله، فطلب إلى الآلهة أن تعيدها إلى تمثال مرة أخرى. وتستجيب " فينوس" فتحول المرآة إلى تمثال من جديد، ولكن الفنان يشعر أن تمثاله لا يمثل قمة الإبداع، وأنه لا تزال هناك أفاق للإبداع أسمى مما بلغ، ومن ثم يحطم تمثاله على أمل إبداع تمثال جديد أجمل منه.

ولما كان مريضاً بسبب حزنه على " جالاتيا " المرأة التى كان التمثال قد تحول إليها، ولم يستطع أن ينساها، فقد تفاقم مرضه حتى فارق الحياة، أو هكذا توحى نهاية المسرحية بقرب هذه النهاية لحياته. ورغم ذلك فقد ظل يأمل أن يبدع شيئاً جديداً أكثر روعة من تمثاله الذى حطمه.

ويريد توفيق الحكيم أن يقول أن إبداع الفنان أكثر قيمة وجمالاً من إبداع الآلهة، فكل ما يبدعه الآلهة – فى رأية – إلى فناء ، أما

إبداع الإنسان فإلى خلود، ثم إن الإبداع الإنسانى لا يقف عند حد لأن الفنان المبدع يشعر دائماً بالنقص فيطلب الكمال.

هذا هو موضوع المسرحية، وهذا ما يهدف إليه الكاتب، ولكن كيف عرض هذا الموضوع من الناحية الفنية؟ وما مدى توفيق الحكيم فى ذلك؟

يتضح من البناء الفنى للمسرحية، والذى يقوم على أربعة فصول مدى النجاح الذى تحققه المسرحية. فالفصل الأول يقدم لنا " بجماليون " بطل المسرحية وقد شغفه تمثاله الذى صنعه من الأبنوس لامرأة حبا، وأخذ الناس يتحدثون عن ذلك الحب الشاذ. ويوضح ذلك الحوار التالى الذى يدور بين" نرسيس"، " وإيسمين "، وهما من شخصيات المسرحية.

نرسيس: كيف علمت أن كل هذا لها؟

إيسمين: ما أشد حمقك يا نرسيس الجميل ! كل الناس فى المدينة تتحدث بغرام " بجماليون " !

نرسيس: ماذا يقولون؟

إيسمين: يقولون أنه مجنون.

نرسيس: مجنون؟!

إيسمين: ربما كان لهم بعض العذر! .. ماذا ترى الناس يسمون رجلاً يصنع بيديه من العاج امرأة، يقع فى حبها، ويناجيها ويدللها، ويناغيها ويدعوها زوجته، ويغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف![1]

---

(١) نفسه ص ٢٧ ، ٢٨.

ويصور الحكيم بيجماليون رجلاً منصرفاً إلى فنه عازفاً عن حب المرأة أو التعامل معها تقول " فينوس" مخاطبة "أبولون" : " فهمت .. لهذا لم ألتفت إليه .. لقد حرمته هباتى، فعاش كما ترى بعيداً عن حب المرأة"[١]

ويقول أبو لون رداً عليها : " لقد حرمته ، لكن هاهو ذا قد صنع بيديه امرأة، وخلق بنفسه لنفسه الحب "[٢]

ولكنه – أى بيجماليون – الذى صنع تمثاله، كما يقول وأفرغ فيه كل مواهبه، وكف عن الإبداع بعد إذ أتم صنعة، لا يستطيع عن المرأة غنى، ويطلب من " فينوس " تحويل التمثال إلى امرأة ، ويتضح هذا من الحوار الذى يدور بين " جالاتيا " التى تحول إليها التمثال وبين بيجماليون:

جالاتيا : أولا تصنع تماثيل بعد؟
بيجماليون: لن أصنع بعد الآن!
جالاتيا : لماذا ؟
بيجماليون: لأنى لا أريد، وربما أيضا لأنى لا أستطيع،. فلقد وضعت كل مواهبى وآمالى ومشاعرى فى تمثال واحد أخير، لا أحسب قط فى الإمكان أن أصنع ما يدانيه فى الإبداع ... صنعته ثم ألقيت من هذا الباب بكل أدوات صناعتى. فلن أعود إليها أبداً .. إن أعجوبة الخلق لا تحدث مرتين ، لأن القلب الذى أذيب فيه بأكمله لا يمكن أن يوضع فى خلق سواه ، مادمت لا أملك غير قلب واحد."[٣]

---

(١) ، (٢) نفسه ص ٣٦
(٣) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧.

وتستجيب فينوس ويتحول التمثال إلى امرأة بالفعل. ولكن هــذا الفصل الأول يقدم أيضا فضلاً عن " بيجماليون " نرسيس، وإيســمين وهى امرأة تحب نرسيس الذى يتمتع بقدر كبير من الحسن، وخبــرة قليلة بالحياة، فهو يعيش لخدمة بيجماليون وحراسة تمثاله والعنايــة به. ولما كان بيجماليون قد التقط نرسيس من أحد الأماكن ورباه، فقد نشأ مطيعاً له، فاقدا لشخصيته، وإرادته وفكره المستقل. وهــو رغــم جماله منصرف عن المرأة، ولا يكاد يعرف شيئاً عن عالم النساء. أما إيسمين فهى عاشقة لنرسيس - كما قلنا - ولكنها لا تجد منه مبادرة نحوها، فتقرر أن تكون هى البادئة بعرض حبها ونفسها عليه، ولتفتح أمامه عالم المرأة المغلق ولتجعله يهواها. وهى تعرف عنه كل شــئ، وتقبل منه كل معاملة كانت. ويضعها الكاتب فى الفصول التاليــة فــى موقف مقابل لموقف بيجمالون من جالاتيا، فهى التى خلقت نرســيس من جديد ويتضح هذا من الحوار التالى بين بيجماليون وأيسمين:

بيجماليون: (يرفع رأسه ناظراً إليها) وماذا يعنيك أنت منه؟

أيسمين : (نرسيس) هو ملكى كما هى ملكك!

بيجماليون: هى ليست ... ملكى ![1]

وتتضح هذه المقابلة من الحوار الذى يــدور بــين بيجمــاليون وإيسمين على النحو التالى:

أيسمين : إنك تحبها.

بيجماليون: يالك من حمقاء.

أيسمين : لست أعنى ذلك الحب ! .. أنا أيضا كنت أصنع مــن نرسيس كائناً آخر، بمادة من عندى، لهــذا لا أســتطيع التخلى عنه، فهو يحمل جزءاً منى، لعلــه خيــر أجــزاء نفسى.

(١) نفسه ص ٦٤

بيجماليون: بل هو خيرها جميعاً!..

أيسمين : أجل يا بيجماليون .. هو كما تقول! .. لذلك لست أشعر أنا أيضا أنى حاقدة عليه أو ناقمة.

بيجماليون: كيف نمقت عملنا الذى صنعنا بخير ملكاتنا.(١)

ومن ثم يفر نرسيس مع " جالاتيا " ويستمتع بحسنها بعد أن فتحت أمامه " أيسمين " هذا الطريق، بل نلحظ فى الفصول التالية تمرده على " بجماليون ". وكأن الكاتب يقابل صنع " أيسمين " مع "ترسيس " ، وصنع بجماليون بجالاتيا، وصنع الإلهين فينوس وأبو للون مع التمثال جالاتيا.

ونلاحظ أيضا أن الفصل الأول فى مسرح توفيق الحكيم الذهنى يقدم لنا الخطوط الأساسية للشخصيات، كما يقدم مشكلة المسرحية أو موضوعها، وفى هذا الفصل الأول وما يليه من فصول مسرحية بيجماليون نرى صراعا بين فينوس وأبوللون ، وبين فينوس وبيجماليون، ولكن بداية الصراع تكون فى هذا الفصل الأول تقول فينوس مخاطبة أبوللون: " ماذا تعنى يا أبو للون؟ تعنى أن جالاتيا هذه ليست إلا تحديا لى؟ وأن هذا الأثر ، ليس إلا تمثال الانتصار على ، يقيمه فى وجهى هذا البشر؟ الويل له: الويل له:

أبوللون: لا تغضبنى يا فينوس! لست أظن هذه الفكرة جالت بخاطرة، هؤلاء البشر ينظرون إلينا فى أكثر الأحيان نظرة التقديس حتى انتصارهم علينا لا يشعرون به، وهم يسمونه انتصاراً على أنفسهم.

فينوس: (ترمق التمثال فى سخط وازدراء) جالاتيا .. هه! .. هى بعد ليست أكثر من تمثال عاجى!..

---

(١) انظر نفسه ص ٦٧ ، ٦٨.

أبوللون: لا تزدريها يا فينوس! ... إنها مع ذلك خليقة بحبه!..[١]

وينتهى الفصل الأول بانتصار فينوس على أبوللون أو هكذا اعتقدت بعد أن حولت التمثال إلى امرأة يقع بيجماليون فى غرامها، ومن ثم تقول لأبوللون فى خيلاء وهى تتحرك للانصراف - كما يقول الكاتب : " ومن سلامة الذوق أيضا، أن تعترف بأنى انتصرت!"[٢]

وفى الفصل الثانى ومع مفتتحه نعرف أن جالاتيا قد فرت مع نرسيس ونرى بيجماليون حزيناً على ما وقع منها. والواقع أن فهم هذه المسرحية لا يتم إلا بفهم موقف توفيق الحكيم من المرأة. فالمرأة تريد الحب الذى لا يشاطرها فيه أحد حتى ولو كان تمثالاً من عاج قد تحول إلى امرأة بلا ماض تعرفه ولا حياة اجتماعية سابقة، وكأن هذا فطرة مركبة فيها.[٣] كما أن الأنثى حتى ولو كانت إلهة يعجبها الثناء، ففينوس ترضى عن بيجماليون عندما يثنى عليها فيقول أبوللون مندهشاً من رضاها عنه بعد غضبها عليه:

أبولون : فى خبث عجباً! .. أرى ثناءه عليك قد أزال للفور غضبك عليه.

فينوس : إنه رجل يلتمس رعايتى! ..

أبولون : "إنها المرأة دائماً المتيقظة فى أغوار نفسك الإلهية"[٤]

كما أن المرأة حتى لو كان الإله هو الذى يهواها لابد أن يتقرب إليها بثلاثة أشياء هى: الجمال والقوة والمال[٥]

---

(١) نفسه ص ٣٦، ٣٧ وانظر تكملة الحوار ص ٣٧ - ٤١.
(٢) نفسه ص ٦١.
(٣) انظر نفسه ص ٥٧ - ٥٩.
(٤) نفسه ص ٣٩ ، ٤٠.
(٥) نفسه ص ٦٧ ، ٦٨.

وتصور المرأة فى خطاب " أبولون" لفينوس الذى يلومها فيه لأنها حولت تمثاله إلى امرأة، بصورة غير طيبة:

أبولون: .. لقد وضعت فى أية الآيات روح هرة : أى روح امرأة ، ذلك الروح الملول الطرف! لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه. لقد صيرتها امرأة حمقاء ، تهرب مع فتى أحمق."(١)

وهذا هو نفسه رأى بيجماليون ، لكننا نرى انه لا ينفصل عن رأى توفيق الحكيم، بل إن بجماليون فيه الكثير من توفيق الحكيم نفسه، ورأيه فى المرأة هو نفسه رأى الحكيم. هو رأى سئ على كل حال، ويعكس هذا الرأى السئ فى المرأة ما يقوله أبولون لفينوس: " لا تمكرى مكر النساء!..."(٢) ويقول أيضا عن جالاتيا : "يا لها من حمقاء .. ككل النساء"(٣) ويقول لفينوس : " يا لنكران الجميل! .. قلت لك أنه طبع المرأة يجثم أبدا فى أعماق نفسك"(٤) وهذه إلهة أنثى يجردها الحكيم من كل قدسية ويجعل ما بها من نقص هو النقص الموجود فى المرأة بوجه عام. ويقول أبولون لها أيضا: " لو كانت لديك ذرة من العدالة والإنصاف! ... ولكنهما ليسا فى طبيعتك."(٥)

وإذا كنا نقول إن فى بجماليون بعضا من صفات الحكيم نفسه فإن محمد مندور يجعل المسرحية كلها انعكاسا لظروف شخصية كان

---

(١) نفسه ص ٦٩ ، ٧٠.
(٢) نفسه ص ٧٦.
(٣) نفسه ص ٧٩.
(٤) نفسه ص ١١١.
(٥) نفسه ص ١١٣ ، ١١٤.

يمر بها الحكيم ، وهى ظروف خاصة بعمله ووضعه فى المجتمع وبحثه عن زوجة ، وتردده بين أن يتزوج أو ينصرف إلى الفن دون زواج ويحسن أن ننقل نص مندور بأكلمه على طوله لتتضح لنا وجهة نظره، يقول: " والظاهر أن توفيق الحكيم عند كتابته لهذه المسرحية كانت قد تقدمت به السن، وأخذت تتولد لديه عقدة نحو المنهج النهائى الذى يجب أن يخططه فى حياته. وقد أتى عليه حين من الزمن كان يشكو فيه من أن تركه لوظيفته الحكومية المحترمة فى نظر المجتمع، وهى وظيفة وكيل النائب العام، واشتغاله بالأدب، قد أخذ يقوم عقبه فى سبيل عثوره على المرأة التى يستطيع أن يرضاها زوجة وشريكة لحياته، حتى فكر جدياً فى أن يصرف النظر نهائياً عن الزواج، وان يخصص حياته للأدب والفن، لعله يجد فيهما ما يشغل حياته كلها، ولكن غرائز الحياة كانت تغالبه حتى حدث فى حياته ما يشبه الازدواج، والمرض النفسى، فكان يحلو له أن يذيع عنه الناس أنه عدو للمرأة، بينما هو فى حقيقة أمره شغوف بها كغيره من الرجال، ولكن الكبرياء تغالبه، ونزعة الفن توهمه بأنه يستطيع أن يستغنى بالفن عن المرأة. وفى هذه الفترة اهتدى إلى أسطورة بيجماليون، فرأى فيها مادة طيعة لمعالجة تلك المشكلة التى أخذت تضنيه وهى مشكلة التردد بين الفن والمرأة، أو على الأصح بين الفن والحياة."[١]

ونلاحظ أن المسألة هنا تحولت من نقد للمسرحية إلى حديث عن حياة صاحبها الشخصية، وبيان أنه مصاب بعقده نفسية وأنه متردد بين الزواج أو الانصراف إلى الفن، والحديث عن ما يضنى الحكيم من رغبته فى المرأة ، وخوفه من الارتباط بها ، فكأن الحكيم وقت كتابة

(١) محمد مندور: المسرح ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣ ص ١١١.

المسرحية كان فى بداية حياته الفنية، ولكن الحقيقة أن الحكيم كان قد شق طريقة وأصبح علماً من أعلام مصر فى الأدب الإبداعى وغيره ورائداً من رواد الراوية والمسرح على السواء والحق يقال إن مندور لم يكن لديه الوقت الكافى لدراسة المسرحية فتركها واتجه للحديث عن شخص توفيق الحكيم حديثاً تكاد تكون أغراضه شخصية لا علمية بحتة. لأن مسرحية بجماليون صدرت سنة ١٩٤٢، والحكيم فى قمة مجده. لكن إذا قيل أن المسرحية تعكس بعض أفكار الحكيم فلا بأس بذلك.

قلنا إن مندور لم يدرس المسرحية وإنما هاجم مؤلفها، والأغرب من ذلك انه قال عنها أنها ذات طابع ذهنى مفرط، يصيبها بشئ من جمود الفكر[١]، وكان قد سبق أن قاله ناقد آخر هو الدكتور عبد القادر القط حيث قال عن المسرحية وهو يتحدث عن سيطرة الفكرة على مسرحية بجماليون وجناية الفكر عليها: " ولكن هذه القصة ليست شيئاً فريداً عند المؤلف بل هى واحدة من مسرحيات كثيرة يتضح فيها قصد المؤلف إلى استخدام المعجزات والأساطير وسيلة إلى إبراز فكرة ذهنية خاصة. وقد رأينا فى دراستنا لها كيف أخضع المؤلف الأحدث والشخصيات والحوار لفكرة فلسفية واحدة .. "[٢]

ونعود إلى لب موضوع الحكيم والمرأة لنقول إن موقف الحكيم من المرأة هو الذى يجعل جالاتيا تفر مع نرسيس، ثم تعود إليه محبه وامقة

---

(١) نفسه ص١١٢، ولكنه يضيف إلى ذلك أن المسرحية ترمز بعمق لمشكلة حياة الحكيم.

(٢) د. عبد القادر القط: فى الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٥ ص ٧٣، ٧٤ وانظر هذه الفكرة بالتفصيل المرجع نفسه ص ٧٤، ٧٥.

كأنها لم تفعل شيئاً، لأن هذه هى طبيعة المرأة عنده، ويبدو أن بجماليون قد قبل عذرها على مضض، دون أن يكون قد صفا لها تماما، ولكن ما فعلته جعله يعتقد أن تمثاله أكثر خلودا وجمالاً من المرأة (جالاتيا) التى تحول إليها، لأن الأخيرة لها عيوبها ونواقصها. والمرأة أيضا كائن فان، أما التمثال فخالد .. لكن جالاتيا تكون قد تحولت بعض التحول ، فهى فى الفصل الأول تخاف بيجماليون، ولا تفهمه ولكنها الآن لا تخافه بل وتفهم ما يخفيه عنها ويتضح هذا من الحوار التالى بينهما:

بيجماليون: أعلم .. أعلم أنك الآن امرأة أخرى!

جالاتيا : لست أنسى أنك البارحة كنت تخشى أن تخاطبنى بما لا أفهم؛ لأنى كنت أخاف ذلك .. نعم .. كنت أكتمك أنى كنت أخاف منك!.

بجماليون: والآن؟

جالاتيا : لا .. لست أخافك لأنى أحبك .. وأحبك لأنى عرفتك، وعرفت نفسى بعض المعرفة!"[1]

ويبدو أن جالاتيا قد عرفت حقيقة نفسها فيما ذكرت أنه أسطورة:

جالاتيا : (باسمة) قيل لى أنك صنعتى من .. عاج.

بيجماليون: (باسماً) مادة نفيسة كما ترين!

جالاتيا : وان فينوس نفخت الحياة فى كيانى ... فصرت كما ترانى![2]

---

(١) نفسه ص ٩٣.

(٢) نفسه ٩٢.

وينتهى الفصل الثانى وقد عادا إلى الهناء مرة أخرى كما نفهم ذلـــك من مطلع الفصل الثالث، حيث يقضيان وقتهما منذ ليال فى غاية الســـرور فى كوخ على النهر وهما فى غاية السعادة.(١)

وفى الفصل الثالث يتغير نرسيس فيصبح شخصاً آخر، فهـــو يبـــادل أيسمين حبا بحب ، ويبدأ فى إدراك مشاعرها نحوه، لقد خلقته بالحب خلقاً جديداً، ومن هنا تقول فينوس عنها: " امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحـــب !!.. فيجيب أبولون " عجباً!.. كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن "(٢)

وفى الفصل الرابع الذى يمثل الذروة والحل لموضوع المسرحية يبدأ ذلك الفصل بمرض بيجماليون ونعرف انه مريض منذ أيام وذلك لحزنه على جالاتيا المرأة التى أعادتها الآلهة تمثالاً كما كان. لقد أخذ يشيح عن تمثاله، ويشك فى قيمة فنه ويتضح ذلك من الحوار التالى:

نرسيس : ألم أقل لك إن كل شئ فيك الآن ينطق صارخاً أنك قـــد تغيرت .. أنك تشك فى فنك ؟ لقد منعتنى الساعة من أن أقولها. فهأ أنت ذا الآن الذى يتكلم.

بيجماليون: أجل يا نرسيس .. إنى أشك ..

نرسيس : لقد أدركت ذلك منذ رأيتك تتجنب رؤية التمثال .. لقـــد مضت أيام دون أن تدنو منه، أو تدع أحداً يزيح عنـــه الستار .." (٣)

ويتمثل التغير أيضا فى أن بيجماليون أصبح يـــرى التمثـــال صـــورة لامرأة ميتة يقول له نرسيس:

---

(١) نفسه ص ٩٧.

(٢) نفسه ص ١٠٨.

(٣) نفسه ص ١٥١.

" إن ما تسمية زوجتك الحية لا وجود له إلا فى رأسك، أما هذا التمثال العاجى فهو الحقيقة الباقية. إنك لتفقد عقلك وفنك إذا أصررت على اعتبار هذا المثال صورة لزوجة ميته"(١)

ويجيب بيجماليون : " لا .. لا أريد أن أرى صورتها جامدة متحجرة !.."(٢) ومن هنا يتضح لنا أن جالاتيا تمثل الواقع أو ترمز له، ويتضح هذا من قول بيجماليون : " آه .. لقد اختلط الأمر فى رأسى، أيهما الأصل ، وأيهما الصورة؟! قل لى يانرسيس : أيهما الأجمل ، وأيهما الأنبل؟ .. الحياة أم الفن!.. "(٣)

لقد أصبح يشك فى فنه وفى قيمة هذا الفن بالقياس إلى الواقع الجميل، إنه الآن حائر بين جمال امرأته جالاتيا وتمثاله جالاتيا، لقد تعرض لتحول خطير، فقد أصبح يرى فنه الآن ناقصاً. وهنا يثور سؤال لابد من الإجابة عليه وهو لماذا حل به ذلك؟

والإجابة على ذلك السؤال تتلخص فى أنه منذ شغل عن الفن بالواقع أو قل استبدله به، بدأ يفقد إيمانه كفنان برسالته الفنية، وبقيمة ما يبدع ويصور الفصل الرابع تحوله هذا بصورة ظاهرة. ويبدو أن فكرة الإبداع عند توفيق الحكيم تتلخص فى أن مصدر الإبداع ليس الواقع الجميل وإنما مصدره الفنان نفسه، ومتى انغمس الفنان فى الواقع فقد القدرة على الإبداع، وفقد الغرور والثقة بفنه ، ومتى فقد الثقة بالفن رأى الواقع أجمل وأنبل تقول فينوس عن بيجماليون: " إنه الآن يعترف بأن الحياة أنبل من الفن .. فيرى المكنسة التى كانت فى يد زوجته الطيبة الرحيمة أرفع معنى

(١)، (٢) نفسه ص ١٥٠.
(٣) نفسه ص ١٥١

من لفتة تمثاله المتعالية، إنه الآن يكاد يخر على ركبتيه كالدوحة المتعالية، وكل شئ فيه ينطق صائحاً: لقد انهزمت."[١] ويشعر بيجماليون بالصراع فى نفسه بين الفن وبين الواقع، وقد أصبح ممزقاً بين هذين الطرفين: الزوجة التى تمثل الواقع، والتمثال الذى يمثل الفن. يقول بيجماليون:

: وفيما المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسى قطعتين .. ويشطرها شطرين .. نعم .. أنتما الاثنتان تتجاذبان قلبى .. أنتما الاثنتان تتصارعان .. هى بارتفاعها وجمالها الباقى، .. وأنت بطيبتك وجمالك الفانى .. هى الفن وأنت الزوجة.

أيتها الآلهة: .. لقد أخذتم منى فنى، وأعطيتمونى زوجه.." [٢]

وتصور بيجماليون والحكيم هو تصور خيالى محض يقول الأول: " لقد حملنى ذلك الجواد المجنح فى سماء المثل الأعلى .. حلقت، حلقت حتى تعبت الأجنحة وكلت عن متابعة التصعيد .. هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيرت وانتقيت .. وعدت لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات، وأحلى البسمات، وأروع اللفتات .. ثم نبذت ونحيت .. فجعلت جالاتيا منزهة عن كل نقص، وكل سهو ، وكل سخف .. إنها الجمال مقطراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل والعمل المضنى، والتجربة المتصلة .. " [٣]

تقول الجوقة مخاطبة بيجماليون : " تذكر اللحظات التى كنت تقضيها وحيداً فوق هذا العشب ترقب السماء، وقد تدثرت بردائها المخملى القاتم، ونثرت على صدرها حليها ولآلئها فى حراسة الليل الساجى النائم لكأنك

---

(١) نفسه ص ١٥٦.
(٢) نفسه ص ١٢٨.
(٣) نفسه ص ١٢٩.

كنت تحاول أن تختلس من السماء شيئاً، وكنا نحن نرقص على مقربة منك .. وكنا أحياناً نحيط بك دون أن تشعر بنا .. لقد كنت وقتئذ تفكر في صنعتها."[١]

وتقول جالاتيا: " يخيل إلى أنك خلقتنى وصنعتنى وجعلتنى كما تتخيل وتشتهى .. هذا شعور كالحقيقة الناصعة، يصعد أحياناً من أعمال نفسى كما يصعد النهار من جوف الليل ..يخيل إليك أنك استلقيت ذات أمسية مقمرة.. على العشب الأخضر النضر، فى هذه الغابة الناعسة ... فحلمت حلما بديعاً .. كنت أنا هذا الحلم .. ما أنا إلا حلمك .. "

وهذا يعنى أن الإبداع لا صلة له بالواقع وإنما هو شئ يشبه الحلم، شئ يخرج من الرأس. يقول بيجماليون : " لقد أخرجتها من رأسى، كما اخرج الإله جوبيتر من رأسه الإلهة منيرفا"[٢]

والسؤال الآن هل تصلح هذه المسرحية للتمثيل؟ أم أنها لا تصلح لذلك، الواقع أن الحكيم وإن اعتمد على الأسطورة فإنه لم يغفل عن البناء الفنى ، ولب المسرحية هو الصراع بين الواقع والمثال الذى ينشده الفنان وهو صراع يهزم فيه الفنان لأنه استبدل الواقع بالفن. وأن الفن وإن كان يعتمد على الواقع ، فإنه أولا وأخيراً من صنع الفنان وينبع من داخله، ولا علاقة له. بالقوى الغيبية، وذلك رغم أن المسرحية تعتمد على الأسطورة.

ومن المسرح الذهنى كذلك مسرحية " رحلة إلى الغد " وهى مسرحية ذهنية " وإن لم يذكر الحكيم ذلك وقد ألفت عام ١٩٥٧م وهى مسرحية واقعية فى فصلها الأول الذى يصور طبيباً محكوماً عليه بالإعدام

(١) نفسه ص ٦٣.
(٢) نفسه ص ٦٩.

لأنه قتل زوج امرأة ثم تزوج بها ، ولكن المرأة – كما يعتقد الطبيب – تقدمت بشكوى ضده مجهولة المرسل إلى المسئولين تخبرهم بأنه قتل الزوج ليتزوج بها، وقد أنكرت الزوجة أية صلة له بالموضوع، وأنكرت أن يقدم زوجها الطبيب على قتل زوجها السابق، واستأجرت محامياً لكى يعين على معاقبة الطبيب وإن يكن بطريقة خبيثة، ويعتقد الطبيب أنها والمحامى عاشقان وسيتزوجان، وقد اعترف الطبيب بجريمته أمام المحكمة فى حين نفت هى والمحامى التهمة عنه حتى لا تكون شريكته فى الجريمة، كما أصبح الطبيب يعتقد وهو سجين فى سجنه، وعندما تأكد له ذلك حاول الفرار أكثر من مرة لقتل الزوجة عقاباً لها على أنها دفعته إلى قتل زوجها متهمة الزوج بالوحشية وانعدام المثل والأخلاق ثم تبين للطبيب من شهادة الشهود أن الرجل كان رجلاً طيباً. وأنه برئ مما اتهمته به. ونشاهد الطبيب القاتل وهو فى سجنه الانفرادى إما فى حوار مع نفسه أو حوار مع طبيب السجن، أو مأموره. ومن خلال هذا الحوار تتكشف لنا مشكلته التى يعانى بسببها.

بعد أن نقرأ هذا الفصل الرائع تبدأ الأفكار تتحكم فى المسرحية وتتحول من مسرح واقعى إلى مسرح ذهنى. فقد انتهى هذا الفصل بعرض تعرضه إحدى المؤسسات العلمية على الطبيب أن يذهب فى رحلة إلى الفضاء لغرض الأبحاث العلمية بدلاً من إعدامه الوشيك، ويوافق على الرحلة التى تكون نسبة النجاة فيها ١% فقط. وكأنها هى الأخرى حكم بالإعدام على الرجل. وبهذا تنجو الزوجة من القتل الذى كان يخطط الطبيب له، وقد أصبح وشيكاً بعد أن وافق مأمور السجن على لقائه لها لقاء انفرادياً فى زنزانته.

والفصل الثانى يقع فى الصاروخ الذى يحمل الرجل إلى الفضاء، حيث يكتشف أن معه زميلاً آخر محكوم عليه بالإعدام أيضا لأن كان يقتل النساء اللاتى قد تزوج بهن للحصول على ثرواتهن، ولكنه يفشل فى قتل الزوجة الخامسة، وينكشف أمره ، ويحكم عليه بالإعدام وفى الصاروخ يتعارفان. والمهم أن توفيق الحكيم يريد أن يصور من خلال وجود الرجلين فى الصاروخ، أن الإنسان يتكون أخلاقياً ووجدانياً وربما فكريا من خلال وجوده على الأرض وأنه حتى لو غادرها لا يستطيع الحياة إلا بهذه القيم والعواطف والأفكار:

السجين الأول: وأى غرابة فى هذا؟! .. ألم تقل إن الأرض أمنا؟ ..
تلك الأم قد أعطتنا صفات .. صفات لنا جميعاً ..
نحن أبناؤها .. ونحن نحتفظ بهذه الصفات هنا
داخل نفوسنا .. تحتفظ بها حية أينما ذهبنا...
السجين الثانى: أينما ذهبنا على الأرض ..
السجين الأول: وخارج الأرض أيضا ..
السجين الثانى: هذا ما لم يعرفه أحد بعد ..
السجين الأول: هذا ما أعرفه أنا .. وسأثبته لك.
السجين الثانى: إلى أن تستطيع إثبات شئ، دعنى أذهب لألقى نظرة
على هذه الأجهزة.[١]

ومما يدل على احتفاظهما بالقيم الوصف الذى يصف به المجرم الأول المهندس قاتل زوجاته بأنه مجرم قذر[٢] وتأثر المهندس بهذا الوصف وتألمه بسببه [٣] ويرد عليه السجين الأول: بقوله:

(١) توفيق الحكيم: رحلة إلى الغد، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٧٠.
(٢) نفسه ص ٧١.
(٣) نفسه ص ٧١ ، ٧٢.

السجين الأول: هذا من حقى .. مادمت أستطيع أن أميز بين ما هو محترم وما هو محتقر .. إن بعدى عن الأرض وإلغاء الجاذبية لا يلغيان إدراكى أن الفعل لا يصدر إلا عن شخص وغد دنئ، وأن ذاك الفعل يصدر عن رجل حى الضمير ومهما تحاول أنت أن تلقى فى روعى أننا فقدنا وضعنا الإنسانى وصرنا أجهزة وآلات ، فإنى لن أصدق .. لن أصدق .."(١)

وينتهى هذا الفصل بارتطام الصاروخ أو انجذابه لأحد الكواكب، واتجاهه إليه بسرعة شديدة.

وفى الفصل الثالث يهبط السجينان على الكوكب المجهول الذى جذب مركبتهما الفضائية، ويكتشف الرجلان انهما جريحان ينزف الدم من جسميهما بغزارة حتى لم يبق فى جسمهما قطرة واحدة منه ولكنهما يعيشان ولا يتأثران بذلك بل يمارسان الحياة بصورة طبيعية جداً :

السجين الأول: ... كل دمائنا نزفت .. ومع ذلك لم نصب بسوء ! .. إذن نحن هنا لسنا بحاجة إلى دماء فى شراييننا لنعيش!؟!.. ما من طبيب يقول ذلك إلا وقد أصيب بالجنون ! ... ما من شك أن قوانين الطب التى نعرفها غير سارية هنا"(٢)

---

(١) نفسه ص ٧٢.
(٢) نفسه ص ٨٦.

وهما لا يتنفسان، وقلباهما متوقفان حيث نزفا كل ما لديهما من دماء ومع ذلك يعيشان حياة طبيعية جداً[١]، وهذا الكوكب غريب جداً حيث يسمع كل وحد منهما ما يفكر فيه صاحبه أو يقوله لنفسه دون استخدام حاسة السمع، وهما لا يشعران ببرد ولا حر ، بل ولا يشعران بمرور الزمن. وهما لا يأكلان، ولا يحتاجان إلى طعام ولا شراب. وهما يملكان قدرة غريبة على استرجاع الماضى. وهكذا يسترجع الطبيب صورة زوجته وأحاديثها الماضية. والمهم أن موقفه يتغير بالنسبة لها: " إنى لم أعد أشعر بشئ نحوها .. أليس هذا غريباً؟! .. نعم .. الآن إحساس جديد .. عندى .. لا علاقة له بالماضى ! .. هذه المرأة الجميلة الشريرة .. نعم شريرة ... فلتكن ! .. هذا وصفها ... وهو لم يتغير ... ولكن شرها لم يعد يثير فى نفس حقداً .. ما فعلت بى هو الآن شئ بعيد .. بعيداً جداً .. ولو ردت إليها هنا حياة ، حياة حقيقة لما فكرت فى قتلها ... بل لما فكرت فى الغضب عليها .. السجين الثانى: حقاً علاقتنا بالماضى صارت واهية... "[٢] ويثور قلق السجينين لأنهما لا يجدان لنفسيهما حاضراً ولا مستقبلاً كما لم يعد لهما عمل يعملانه، كما أصبحا يشكان فى قيمة العقل ذاته لعجزه عن إحداث شئ أو إنتاجه. وهما فى النهاية يفكران فى العودة إلى الأرض، ويتذكران الصاروخ.

وفى الفصل الرابع والأخير يعودان إلى الأرض بعد إصلاح الصاروخ، ولكنهما يجدان عالماً مختلفاً تمام الاختلاف، والغريب أنهما يقفان موقفاً

(١) نفسه ص ٨٨ ، ٨٩.
(٢) نفسه ص ١٠٦.

شبيها بموقف أهل الكهف فهما يفصلهما عن زمنهما ثلاثمائة سنة، وتسع سنين:

السجين الأول: ثلاثمائة سنة !!! ... أليس عجيباً أنا أسمعكم تقولون هذا عنا وعن عصرنا ... أنا وزميلى! ... ثلاثمائة سنة ؟! .. أين كنا طوال هذه الأجيال ؟! .. عن هذه الرحلة لم تستغرق فى نظرنا اكثر من يوم أو بعض يوم.

الشقراء : إذا أردت الدقة فهى قد استغرقت ثلاثمائة سنة وتسعا.."[١]

ولكنهما يختلفان عن أهل الكهف فى أنهما شاركا فى الحياة بإيجابية وصمما على الحياة، ولم يفزعا أو ينفرا منها كما فعل أهل الكهف. ويهول الرجلين ما حدث فى الحياة من تقدم فى هذه الأعوام الثلاثمائة وما توفره المجتمعات والحكومات للناس من راحة ، وما استطاع العلم أن يهيئه من رفاهية. فكل شئ متاح، فلا عمل ولا كد ولا عبودية ولا استغلال، والمشكلة الوحيدة أن الآلات هى التى تعمل أما الإنسان فلا يجد العمل، وهذا ما يتعب الناس إنهم يريدون أن يعملوا لا أن يحيوا متعطلين لا عمل لهم. وقد تقدم الطب فاختفت الأمراض ، وطال متوسط العمر حتى أصبحت الفتاة فى سن الشقراء" التى يصحب الطبيب فى سن الستين ولا يبدو عليها كبر ولا شيخوخة: وكما تقول الفتاة : " قبل سن المائتين قلما يحدث لنا شئ من هذا"[٢] تقصد من أعراض الشيخوخة. كما يتناول بالحديث النظم السياسية والاجتماعية، وكيف أنها تغيرت عن الماضى الذى كان يعيش فيه

(١) نفسه ص ١٢٧.
(٢) نفسه ص ١٣١.

السجينان، وأصبحت هناك ديمقراطية وحرية ولا يعاقب إلا من يحـاول أن يقوم بالتخريب أو يعمل ضد النظام.

وفى النهاية يكتشف أحد الرجلين قضية مهمة وهى أن كل شئ قـد تغير على الأرض إلا الخوف من الرأى الحر: يقول السجين الأول: " سوف أقول للدنيا: إنى بعد ثلثمائة عام وجدت كل شئ تغير إلا الخوف من الكلمة، والانزعاج من الرأى! .."[1]

ويكاد الحكيم يصاب باليأس من إمكـان تحقيـق الديمقراطيـة، لأن الحاكمين يريدون المحافظة على نظام الحكم وهم فى سبيل ذلك يفعلون كل شئ:

السجين الأول: بالطبع لنا رأينا الخاص .. أنا وأنت !..
رجل الأمن : لكما رأيكما الخاص! .. هذا لا شان لنا به.. ولكـن الطريقة التى تعبران بها هذا عن الرأى الخاص .. ما هى؟ .. هذا واجبنا .. حماية للناس .. وللعصر الذى شيدناه ونعيش فيه!؟
السجين الأول: أتخافون منا، أنا وهذه الفتاة الجميلـة علـى هـذا العصر الذى شيدتموه وتعيشون فيه!؟ .. نحن إذن فى غاية الأهمية وخطر القدر!..
السمراء : (متحمسة) أ رأيت ؟ .. أنا وأنت قادران ولاشـك على أشياء كثيرة!
السجين الأول: المهم أن نؤمن ونثبت!
السمراء : وأنا معك !

(١) نفسه ص ٧٠.

رجل الأمن : فى هذه الحالة، لم يبق إلا أن نتخذ إجراءاتنا ..
ولكما الخيار المعتاد: إما الأشعة، وإما مدينة
السكون .."[١]

وتنتهى المسرحية وقد رأى السجين وفتاته السمراء أنهما سيعيدان للعواطف قيمتها المفقودة فى عالم الآلة الذى أصبح هو كل شئ ، بينما أصبح دور الإنسان هامشى، مستهلك لإنتاج الآلة، فاقد لدوره فى الحياة.

قلنا إن مسرحية رحلة إلى الغد مسرحية ذهنية، وفى رأنيا أنها غير صالحة للتمثيل، وهذا لا يعنى أنها يمكن أن تمثل، بل وضع الحكيم فى ذهنه أن تكون المسرحية صالحة للتمثيل على المسرح، وبها عناصر التشويق، وبها الحوار الذكى الرائع الذى عرف به الحكيم، ومن ثم فهى صالحة للتمثيل ولا ريب، كما أن المكان بها يصلح للعرض على المسرح على يد مخرج جيد ، خبير بشئون المسرح.

والمسرحية محكمة البناء، فأحداثها تتتابع بصورة منطقية طبيعية ولا يقدم الحكيم كل أحداث مسرحيته على خشبة المسرح بل يبدأ من ذروة للحدث. وهى الحكم على السجين الأول الطبيب بالإعدام لقتله لزوج امرأة ثم الزواج بها وتبرز الأزمة عندما نجده فى حالة من الندم والحزن والثورة لأن امرأته خدعته وضحت به لتتزوج من المحامى الشاب الذى كان محاميه أثناء القضية وبدأ الرجل يستعرض كل حركات زوجته السابقة ولفتاتها ونظراتها للمحامى ليدرك أنه كان أداة اتخذتها المرأة لتحقق لنفسها زواجاً من المحامى الشاب الذى كانت تهواه.

---

(١) نفسه ص ١٦٥، ١٦٦.

وتبرز ذروة الحدث كما قلنا من رغبة الطبيب المحكوم عليه بالإعدام فى قتل امرأته، لقد فشلت محاولاته السابقة للفرار لكنه الآن يريد الانتقام ، وما أن يعلم إن زوجته قادمة لزيارته حتى يقرر أن يقتلها، ويحتـــال حتـــى يقتنع مأمور السجن بان يكون لقاؤه لها فى زنزانته ويوافق الرجل مخالفـــاً بذلك اللوائح ، لأنه يقوم بعمل إنسانى وهو تحقيق رغبـــة أخيـــرة لرجـــل محكوم عليه بالإعدام .

ويبدأ القارى يتابع بشغف ما سيحدث عما قليل ، ولكنه لا يلبـــث ان يجد تحولاً فى الأحداث وهو أن يختار الرجل ليكون فى صاروخ ينطلق إلى الفضاء ويلغى حكم الإعدام، فى مقابل ما يقدمه الرجل لجهة علميـــة مـــن معلومات.

وينطلق الصاروخ ويثير فضولنا ما يجرى فيه، ومـــا يحـــدث مـــن اكتشاف السجين الأول لسجين آخر معه، محكوم عليـــه بالإعـــدام ومـــن الحوار بينهما نعرف معلومات أخرى عن الرجلين ويثور فضولنا للتعـــرف على ما يحدث لهما.

ونرى السجينين على الكوكب الجديد الغريب، ويشدنا ما يجرى عليه من أمور غريبة للسجينين سبقت الإشارة إليها، كما ندرك مـــدى المعانـــاة التى يشعران بها بسبب انعدام العمل والهدف ورتابة الحياة.

وأخيراً ينطلق بهما الصاروخ إلى الأرض بعد أن أصـــلحه الســـجين الثانى المهندس. وعندما يصلان إلى الأرض يكتشفان انهما مكثا فى الفضاء ثلاثمائة عام وتسعة ، ونلاحظ أن الأرض قد تغيرت، وهنا تختلف وجهـــة الرجلين فى الحياة، ويسجن السجين الأول لجرأته فى بعـــض الآراء. لكـــن يلفت نظرتنا التغير الذى حل بالناس على الأرض فقد تغيرت حياتهم تغيـــراً

جذرياً، واختفت جميع المشاكل القديمة التى كان يعانى منها النـــاس، ولـــم يعدلهم إلا مشكلة واحدة وهى العمل وممارسة العواطف. لأن العواطف قـــد أصبحت لعبا ولهوا لا مبرر له وانقسم الناس حيالها إلى قســـمين : قســـم يؤيدها وقسم يرفضها تماماً لأنها من مخلفات الماضى.

قلنا إن المسرحية لا تصلح للتمثيـــل المســـرحى لخلوهـــا مـــن العواطف الإنسانية ومن الصراع بمعناه الحقيقى، قد يقال إن الصـــراع يتمثل فى محاولة الطبيب إنقاذ المرأة من زوجها الشـــيخ وقتلـــه ثـــم انتقال الصراع إلى صراع بينه وبين المرأة التى أنقذها لأنها خدعتـــه. ولكن هذا لا يصلح صراعاً لأنه لا يلبث أن يتسامح معها فى النهايـــة، وقد يقال إن الصراع يكمن فى صراع المهندس القاتل لزوجاته الأربع وبين واقعه ليحقق مشروعاً فى ثناياه نفع للبشرية، ولكن هذا الصراع - إذا صح أن يكون صراعاً - يخفق أيضا بالحكم على الرجل بالإعدام.

وربما قيل أن الصراع فى المسرحية هو صراع بـــين الإنســـان والمكان فوق سطح الكوكب الذى ألقاهما عليه الصاروخ، ولكنه صراع لا يلبث أن يزول بمغادرتهما لذلك الكواكب.

وربما قيل أيضا إن هناك صراعا بين الرجلين وبين المجتمـــع، وهو صراع يبدو لنا غير مقنع لأن الرجلين اندفعاً إليه انـــدفاعاً غيـــر واضح الهدف، ولا الأسباب. فقد حقق لهما المجتمع الجديد حياة خالية من المشاكل والمتاعب، هى حياة يحلم بها الناس منذ القدم وهى حياة البطالة والرفاهية أما أن تكون الشخصيتان رمزيتين، والصـــراع فـــى المسرحية صراع ذهنى، وأن على المشاهد أن يتابع حركة نفســـية لا

حركة حوادث مادية، فأمر يخالف وقائع المسرحية المادية. وهذا ما يذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل إذ يقول: " فالبناء المسرحى حركة نفسية لها منطقها الخاص، وليست مجرد سلسلة من الأحداث المترابطة .."[١] ونحن نزعم غير هذا فنقول إن الارتباط بين الجمهور والمسرحية هو رباط بين الجمهور وبين أحداثها ووقائعها. ولكن الدكتور عز الدين يرى أن هذا الارتباط هو بين الجمهور والوقائع النفسية يقول " فالارتباط الحقيقى إذن بين الجمهور والمسرحية لا يتحقق من خلال الأحداث الكثيرة المتتابعة، بل من خلال الوقائع النفسية التى تتحرك معها نفسه. وعلى هذا فالبناء الفنى للمسرحية هو قبل كل شئ حركة نفسية متطورة"[٢]

والواقع أن المسرحية حافلة بالحركة والأحداث، وأن كل فصل فيها يمثل بأحداثه تطوراً فى تفكير الشخصين. ولكن بعض الأفكار يفرضه المؤلف على شخصياته كما يفعل ذلك دائماً فى مسرحه الذهنى، مثل فكرة أن الإنسان عندما يفقد صلته بالأرض يفقد كل ما كان يعيش عليه من أفكار وعواطف، وهكذا يتحول الطبيب إلى حالة من التسامح الشديد لزوجته بمجرد أن يرى صورتها فى الكوكب الذى كان عليه لأنه هو وزميله قد فقدا ماضيهما، وكل ما كان يصلهما

(١) د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصرة، دار الفكر العربى، القاهرة، د. ت. ص ٣٤٤.

(٢) نفسه ص ٣٤٥.

بالأرض من معايير أخلاقية وعواطف إنسانية بعد قليل من هبوطهما على الكوكب. ١

كما أن تصويره لما يجرى على الأرض بعد عودة الرجلين إلى الأرض هو مجرد أفكار فرضها الكاتب فرضاً لكى يحقق فكرة تشغله وهو فكرة الصراع بين الإنسان والمكان، والإنسان والزمن.

ومن ثم احتفل بعض النقاد بمسرحيته الصفقة ١٩٥٨ فقال صلاح عبد الصبور: " إن توفيق فى هذه المسرحية يفارق مسرح الذهن إلى مسرح الدم واللحم، وبرودة الأفكار المجردة إلى دفء الإنسان.

الرواية

الرواية فن من فنون القصص، وهـو أحـدث مـن الملحمـة، والمسرحية. ويعرفه النقاد بأنه عمل نثرى له طول معين يسمح بتناول حياة كاملة لشخص أو لمجموعة أشخاص، ولابد أن يكون للراوية قدر من الطول يسمح بذلك.

وليس من المفيد الحديث عن أن الراوية تتكون من عـدة آلاف من الكلمات ويعرف فورستر الرواية بأنها: " قصة خيالية نثريـة ذات اتساع معين ... بل ربما أضفنا أن هذا الامتداد يجـب ألا يقـل عـن ٥٠,٠٠٠ كلمة ، فكل عمل خيالى بالنثر يزيد علـى ٥٠,٠٠٠ كلمـة يعتبر رواية." وأن القصة القصيرة تتألف من عدد آخر، وتكون الرواية قصيرة، وقد تكون القصة القصيرة طويلة وإنما المعيار فى ذلك هو أن القصة القصيرة تتناول جانباً نفسياً واحداً أو موقفاً نفسياً تعرض لـه وتركز عليه وتنهيه نهاية لها مغزى. (١)

فمثلاً القصة القصيرة قد تتنـاول فـى قصـة " مـوت كاتـب " لتشيكوف شعور هذا الكاتب بالخجل شعوراً مبالغاً فيه تجاه أحد ضباط الشرطة لأنه عطس فى قفاه. فقد اعتذر له وهما فى المسرح، ثم ذهب إلى منزله وقرر أن يذهب إلى الضابط فى منزله للاعتذار لـه، فهـاج

---

(١) أ. م. فورستر: أركان القصة. ترجمة كمال عياد. دار الكرنك القـاهرة، ١٩٦٠ ص ٩.

الضابط وماج وزجره، فتأثر الرجل ومات من فرط تأثره فهـذه قصـة قصيرة تتناول هذا الجانب من حياة ذلك الرجل المفرط فى الحساسية.

أما الرواية فهى عمل متكامل يناقش حياة بطل بكاملهـا وإلـى جواره شخصيات تختلف أهميتها بقدر ما تتصل به، ويكون هو محور الرواية كما نجد ذلك فى رواية اللص والكـلاب، أو روايـة الطريـق لنجيب محفوظ.

ويتحدث عن أهمية الحكاية للرواية ، فيعرف الرواية بأنها تحكى حكاية: " إن الرواية تروى حكاية، هذا هو الوجه الأساسى الذى لولاه لما كان لها وجود. وهذا هو العامـل المشـترك الأعظـم بـين كـل الروايات.[1] فنحن نجد الراوية، – مثلاً رواية " الطريق "، لها بطل هو صابر سيد سيد الرحيمى. حيث تعرض له الرواية بعد موت أمه، وقـد أخذ يبحث عن أبيه الثرى حتى يعيش فى كنفه فى أمـان واسـتقرار، ولكنه لا يلبث أن يتورط فى جريمة قتل بدافع الحصول علـى المـال، والحصول على زوجة صاحب الفندق الطاعن فى السـن ، وينكشـف أمر، ويكون مصيره معروفاً.

وهذا البطل يمثل شخصية هامة جداً فهو أهم شخصيات الراوية وما شخصيات الراوية الأخرى إلا أدوات تساعد علـى الكشـف عـن جوانب شخصيته وسلوكه.

(١) نفسه ص ٢٤.

فكريمة زوجة صاحب الفندق تقيم علاقة غير مشروعة بصابر، وتحرضه على قتل زوجها، وترسم معه الخطة لذلك، وتنجح الخطة غير أن الشرطة تتمكن من خديعته حتى يذهب ليقتل كريمة ظنا منه أنها ستعود لزوجها الأول قبل أن تتزوج صاحب الفندق، ويقع فى الفخ ويفتضح أمره.

وهناك فتاة أخرى تدعى " إلهام " وهى تحب صابر، وهو يبادلها هذا الحب، ولكن علاقتهما ظلت علاقة مثالية لا تشوبها شائبة. وكان هو موزعاً بينهما. مع كريمة ينسى إلهام ومع إلهام ينسى كريمة.

وهناك شخصيات أخرى ليست على هذا القدر من الأهمية لكنها تلعب دور هاماً فى تطوير الأحداث وتعقيدها وحلها. ومن المعروف أن هذه القصة، تمثل أسلوباً جديداً فى وقته عند نجيب محفوظ. والأحداث وبناؤها مهم فى هذه القصة فهى تبدأ من نقطة هامة وهى لحظة خروج الأم من السجن، حيث تموت فى اليوم التالى بعد أن تكون قد أوصته بالبحث عن أبيه، وهى امرأة تتسم بسوء السيرة والماضى المشين.

وقد تكون الرواية طبيعية، أو تسجيليه مثل الثلاثية لنجيب محفوظ، وتقع فى ثلاثة أجزاء ضخمة حافلة بالشخصيات النمطية كالسيد أحمد عبد الجواد، والسيدة أمينة، وياسين أحمد عبد الجواد وغيرهم من الشخصيات، وتركز على أسرة السيد احمد عبد الجواد وأصهاره فى علاقات محدودة بالآخرين كما تصور ما يقوم به بطلها أحمد عبد الجواد من أفعال فى خارج منزله وفى داخله والرواية

تصور حقبة زمنية، بكل ما فيها من ظـروف سياسـية واقتصـادية واجتماعية. غير أن المساحة التى يفردهـا للجـنس تكـون مسـاحة واسعة.

والحبكة فى مثل هذه الرواية لا تكون حبكة متقنـة لأن الكاتـب يتنقل بين الشخصيات فى الرواية ويجعل لكل قصة تقريباً رابطاً يـربط بينها وبين قصص الآخرين. ويتوقف عند فترة زمنية ثم يسقط فتـرة زمنية بعدها لينتقل إلى الجزء الثانى من الرواية ثم يتوقف فترة زمنية أخرى لينتقل إلى الجزء الثالث من الرواية وهو فى هذا يحاول رصـد التطور الاجتماعى والحضارى فى هذه الفترة الزمنيـة ، ومـا حـل بالمجتمع من تغير أو تطور.

وتتكون الرواية، أية رواية من عناصر بنائية أساسية: وأول هذه العناصر هى:

الحكاية : Story

وهى نظم الأحداث فى تسلسل زمنى. دون ربطها ربطاً منطقيـاً محكماً. ويرى فورستر أن الحكاية هى عرض لأحداث فـى الزمـان، ويضرب مثالاً مبسطاً لذلك بقوله إذا قلت مات الملك ثم ماتت الملكـة فهذه حكاية، وهدف الحكاية هو إشباع ما هـو بـدائى فينـا يقصـد الفضول. ومعرفة ماذا سيحدث بعد ، وهـذا مـا نجـده فـى بعـض مسلسلات التليفزيون التى تجرى وقائعها مسلسلة متتابعة ثم نتابعها، ثم تنتهى ونحن غير مقتنعين بما كان يجرى فيها من وقائع، ولكنهـا برغم ذلك تشدنا إليها بفعل الفضول وحب الاسـتطلاع، ومعرفـة مـا سيحدث بعد فى الحلقة القادمة.

وتعريف فورستر للحكاية على أهميتها، بسيط إذ يقول: " الحكاية إذا أردنا تحديدها هى عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمنى يأتى فيها الغداء بعد الإفطار والثلاثاء بعد الاثنين. والانحلال بعد الموت. وهكذا وللحكاية ميزة واحدة هى أنه تجعل المستمعين يرغبون فى معرفة ماذا سيحدث."(١)

والغرض من الحكاية هو إشباع الفضول الغريزى لدى القارئ:" فالحكاية شئ بدائى، وهى ترجع إلى منابع الأدب، قبل أن تكتشف القراءة ، كما أنها تعتمد على كل ما هو بدائى فينا."(٢)

والعنصر الثاني هو

الحبكة : *plot*

وهى تسلسل أحداث فى الزمان قائم على مبدأ العلية *causality*. ويضرب فورستر لذلك مثلاً بقوله: إذا قلت ماتت الملك ومات الملكة حزناً عليه فهذه حبكة، لأنها تستند على مبدأ التعليل.

ومن ثم يرى فورستر أن كل شئ فى الرواية يجب أن يكون محسوباً بدقة، فليس بالرواية قضاء وقدر، ومن ثم فلابد أن يجعل الكاتب كل شئ مقنعاً. ويعرف فورستر الحبكة بقوله: " لقد عرفنا الحكاية على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً والحبكة أيضا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج."(٣)

---

(١) نفسه ص ٣٦.
(٢) نفسه ص ٥٢.
(٣) نفسه ص ١٠٥.

ويرى فورستر أن الغموض والمفاجأة، له أهمية عظمى فى الحبكة يقول: " وعنصر المفاجأة والغموض - الذى يسميه المتسرعون أحياناً عنصر الرواية البوليسية - له أهمية عظمى فى الحبكة فهو يعمل فى غفلة من الترتيب الزمنى ... "[١]

وهكذا يكون الغموض أساس الحبكة.[٢]

والعنصر الثالث هو

الشخصيات : Characters

وهى أهم عناصر الرواية ومن أجلها يكتب الروائى روايته. وهى أنواع منها الشخصية النمطية: أو المسطحة *flat Characters* ، وهى شخصية ذات بعدين على الأكثر. وأفضل مثال لها هو السيد احمد عبد الجواد فهو فى منزله يبدى جانباً يتمثل فى الورع والتقوى ويأخذ أهل بيته بالعنف والشدة وبخاصة فى هذه الأمور أما خارج منزلة فهو رجل آخرَ، لا يبالى كثيراً بما يدعيه فى منزلة، فهو يشرب الخمر ويعرف نساء غير زوجته. ويكاد يتزوج من إحدى الساقطات.[٣] وهو لا يتغير فهو دائماً إما يسلك المسلك الأول أو المسلك الثانى. ومثله ابنه ياسين، بل إن أغلب شخصيات الرواية نمطية مثل السيدة أمينة وبناتها وغيرهن.

---

(١) نفسه ص ١٠٧.
(٢) نفسه ص ١٠٧.
(٣) نفسه ص ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠.

ومن الشخصيات الشخصية المتطورة، أو النامية أو ذات الأبعاد ويمكن أن تكون هناك شخصيات نامية وأخرى نمطية في الرواية الواحدة وهو أمر طبيعي. ولكن الشخصية المتطورة هى المفضلة لدى النقاد لكونها تبدى سمات جديدة باستمار، ولا تكون أسيرة سمة أو سمتين.

ويمكن أن نضرب مثالاً على ذلك بشخصية سعيد مهران فى اللص والكلاب حيث نجد أنه يظهر فى الراوية بعد خروجه من السجن متجها إلى بيت صبيه وزوج امرأته بعد دخوله إلى السجن وطلاقها من سعيد . وإن كنا لا نعرف عنه إلا كونه خارجاً من السجن، فإننا نعرف الكثير مما يدور بينه وبين صبيه والمخبر الذى كان ينتظره، والناس الذين كانوا يستقبلونه. فنعرف مثلاً انه رزق ببنت بعد دخوله إلى السجن وأن عمرها أربع سنوات ثم يتجه اللص بعد ذلك إلى الشيخ على الجنيد فنعرف عنه أشياء أخرى ، ثم يلتقى بالمعلم عنتر ليطلب منه مسدساً يكون أداته فى الانتقام من صبية، فنعرف أنه ليس مجرماً ولا لصا عادياً، ويذهب إلى الصحفى رءوف علوان فنعرف له بعداً آخر وهكذا حتى تنتهى الراوية فتكون شخصيته قد اكتملت.

ويرى فورستر أن المحك الذى نقيس به توفيق الكاتب فى إبداع شخصية مستديرة، هى أن تدهشنا وأن تقنعنا: " والمحك للشخصية المستديرة هو : هل هى قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا ، تعتبر مسطحة. وإذا لم تقنع كانت شخصية مسطحة.

وإذا لم تقنع كانت شخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة. والشخصية النامية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب.(١)

وهناك شخصيات ثانوية كالخدم وغيرهم وهؤلاء إذا أحسن رسمهم كانت لهم أبعاد إنسانية طيبة. ولم يعودوا مجرد أرقام في الرواية.

وهناك الشخصية المحورية *pivotal character* ، وتكون كما يتضح من اسمها محور العمل القصصى، وتكون الشخصيات الأخرى فى خدمتها.

ويضيف فورستر عنصراً آخر له أثره فى بناء الشخصية الروائية وهى وجهة نظر الكاتب فى قص حكايته. ووجهة النظر هذه تدفعه إلى أن يصفها من الداخل أو من الخارج .. وينقل عن بيرسى لبوك قوله: " إن الروائى يستطيع إما أن يصف الشخصيات من الخارج كمتفرج متحيز أو غير متحيز، وإما انه يستطيع التظاهر بالإلمام بكل شئ فيصفها من الداخل ، أو يمكنه أن يضع نفسه مكان أى منها ويتظاهر بأنه لا يعرف شيئاً عن دوافع الباقين .."(٢)

ولابد للأحداث فى الراوية أن تعقد وأن تحل ، ونهاية الرواية مهمة لأنها تخدم وجهة نظر الكاتب فيما يقدم من آراء فى هذه الرواية. وقد تكون النهاية مفتوحة أى أن الكاتب يتركها لخيال القارئ وهاتان النهايتان معروفتان لكتاب الروايات.

(١) نفسه ص ٩٥.
(٢) نفسه ص ٩٦.

ومن النقاد من يقسيم الرواية إلى رواية حدث أو رواية شخصية. ورواية الحدث تتسم بسمات منها غلبة الأحداث عليها، وأن تنتهى نهاية سعيدة، لأنها تسبب للقارئ بعض الألم أحياناً ولأن المتعة هدفها الأول"[١]

والمتعة بالأحداث كما يرى " موير " يستحوذ على اهتمام القارئ وذلك لما فى سرد هذه الوقائع من البراعة: " إن ما يفتننا فى رواية الحدث ، إذن، هو المتعة المطلقة بالأحداث الحية. ولا شك أن سرد الأحداث العنيفة يمتعنا. وتعليل ذلك أمر خاص بعلماء النفس. وفى رواية الحدث يمكن أن يكون للحادثة الصغيرة نتائج كبيرة غير متوقعة تتفرع، ثم سرعان ما تزيد على الحصر، وتنسج فيما يبدو نسيجاً معقداً يحل بعد ذلك بطريقة غاية فى البراعة. فالحدث يستحوذ على اهتمامنا بتعقده وحله. وهو ما يمتعنا ما دام قد استحوذ على اهتمامنا."[٢]

وهو يرى أن رواية الحدث هدفها المتعة التى تحققها للقارئ وكأنها مهرب له مما فى حياته من آلام ومتاعب: " .. من الضرورى أن تكون رواية الحدث مهرباً من الحياة، إلا أنه من الضرورى كذلك، أن يكون هذا المهرب آمنا"[٣]

---

(١) إدوين موير: بناء الرواية ترجمة إبراهيم الصيرفى. الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرى ص ١٥.
(٢) نفسه ص ١٥.
(٣) نفسه ص ١٧.

ويبين الناقد ما يجرى داخل رواية الحدث من أمور تجعلها تستهوى القارئ كموت بعض الشخصيات الثانوية، ومقتل الشرير أو مقتل بعض الأخيار من الشخصيات، لكن البطل يعود فى النهاية من رحلته سالماً. " وخلال وقائع رواية الحدث تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة، ويقتل الشرير وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر ، ما دام البطل يعود بعد رحلته الصاخبةِ إلى بر السلامة والاستقرار."[١]

ورواية الشخصية من أهم أنواع القصص النثرى[٢]. وهى رواية ليس فيها بطل ، وليس فيها حبكة بارزة، أكثر مما ينبغى وليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها فى صبغه. وليست فيها النهاية التى يتحرك نحوها كل شئ فى الرواية ولا تفهم فيها الشخصيات على أنها جزء من الحبكة ، بل إن للشخصيات وجودا مستقلا عن الحبكة، والحدث تابع لتلك الشخصيات. والمواقف فى تلك الرواية عامة ونمطية[٣]. والحدث لا ينبع من التطور الداخلى للشخصيات. وهو على أية حال تطور أو تغير نفسى، وليس من الضرورى أن يكشف عن صفات جديدة لها. بل هو يكشف عن صفاتها المختلفة التى كانت لها منذ البداية، فهذه الشخصيات تكاد تكون ثابتة على الدوام وعلى حالة واحدة.[٤]

---

(١) نفسه ص ١٨.
(٢) نفسه ص ١٨.
(٣) نفسه بتصرف يسير ص ١٨ ، ١٩.
(٤) نفسه ص ١٩ بتصرف يسير.

وهكذا تكون الشخصيات فى رواية الشخصية متسمة بالكمال والثبات منذ بداية الرواية ويناقش " إدوين موير " مسألة ثبات الشخصيات وكمالها فى رواية الشخصية، ويرى أن هذا ليس فيه ما يعيبها. وإن كان الذوق النقدى يفضل الشخصيات المتطورة التى تبدى تغيراً على الدوام، ولا يفضل الشخصيات التى تبدى جانباً واحداً باستمرار[١]. : " وقد تبدو خاصية الثبات هذه متعارضة مع الصدق، وكثيراً ما ، وصفت بأنها خطأ. ويرى بعض النقاد أن الشخصيات ينبغى أن تكون اكثر " شبها " بالحياة، وأنها ينبغى ألا تبدى على الدوام جانباً واحداً للقارئ، بل أن تدور مبدية لنا كل جوانبها، بدلاً من ذلك السطح الذى لا يتغير. ويسمى فورستر هذه الشخصيات بالشخصيات المسطحة، ويأسف أنها كذلك."[٢]

ويدافع إدوين موير عن الشخصيات المسطحة، لأنها موجودة بكثرة فى الروايات. ومن ثم يرى أنها خاضعة لمنهج فى التأليف، أكثر من كونها أخطاء وقع فيها كتاب الرواية. " ومع ذلك فهى موجودة ولابد من سبب لوجودها. فإننا نصادفها بالآلاف فى رواية الشخصية. مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن " سطحيتها " تخضع لمنهج ، أكثر من كونها أخطاء وقع فيها كبار الروائيين من كتاب رواية الشخصية.[٣]

---

(١) ، (٢) نفسه ص ٢٠.
(٣) نفسه ص ٢٠ ، ٢١.

ويرى أ. م. فورستر أن أية رواية بها شئ من التعقيد تحتاج إلى النوعين كليهما: الشخصيات المستديرة والشخصيات المسطحة، وان الصدام بينهما يعين الكاتب على تصوير الحياة بدقة.[١]

لكنه يعود إلى القول: " ويجب أن نعترف أن الشخصيات المسطحة لا تعتبر فى نفسها إنتاجاً عظيماً مثل الشخصيات المستديرة، كما أنها تكون فى أحسن حالاتها إذا كانت شخصيات كوميدية. فالشخصية المسطحة إذا كانت جادة أو تراجيدية، فإنها تصبح مملة."[٢]

وهو بهذا يفصح عن ميله إلى الشخصيات المتطورة ويفضلها على الشخصيات المسطحة. ويعود الناقد مرة أخرى للحديث عن ثبات الشخصية فى رواية الشخصية. والصلة بين الحبكة والشخصيات فيها: " فلنقبل الآن ثبات الشخصيات المسطحة على أنها خاصية وليست خطأ.

فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهى على سطحيتها تلك، وما وظيفة حبكته؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات لأنها مادامت مسطحة لا تتطور وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات فى مواقف جديدة، وتغير من علاقاتها بعضها ببعض، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكاً نمطياً."[٣]

---

(١) انظر أركان الرواية. ص ٨٧.
(٢) نفسه ص ٨٩.
(٣) نفسه ص ٢١.

وهذه الشخصيات النمطية التى لا تتغير، وإنما يضعها الكاتب فى علاقات جديدة نجدها فى روايات نجيب محفوظ، مثل الثلاثية وزقاق المدق. فالكاتب يحرك الشخصيات ويدفعها إلى التفاعل لكن هذه الشخصيات تظل ثابتة على الدوام. فلا السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية ، ولا ابنه ياسين يتغيران ، كما أن كمال السيد أحمد عبد الجواد لا يتغير كذلك. وإن حدث تغير فى بعض الشخصيات فهو تغير طفيف.

ولو نظرنا إلى شخصيات رواية " زقاق المدق " لنجيب محفوظ نجدها شخصيات مسطحة ثابتة لا تتغير ولكنها تتفاعل بعضها مع بعض فالشاذ كالمعلم كرشة، يظل شاذاً ولا يصيبه تغير ما ، وكذا السيد صاحب الوكالة لا يخلو من الشذوذ حتى إنه يظل على شذوذه حتى مرضه. و " حسين " كرشه ابن المعلم كرشه لا يتغير ، وكذلك المعلمة حسنيه الفرانة وزوجها جعده. بل إن حميدة لا تخلو من الشذوذ ولا تتغير تغيراً ملحوظاً. لكن الكاتب – مع ذلك – يضع شخصياته فى مواقف وعلاقات متنوعة.

ونلاحظ أن الحبكة فى هذه الروايات تختلف عن الحبكة فى رواية الحدث، فالزمن هنا أى فى رواية الحدث يدفع نحو نهاية ما وهناك ما يعرف بالرواية الدرامية، وهى رواية، تعتمد حبكتها على

تسلسل الحدث وحله، وفى هذه الراوية نجد أناسا يتحركون من بداية إلى نهاية.[١]

وهذه الرواية الدرامية يلعب الزمن فيها دوراً أساسياً " وفى بداية رواية درامية ... نرى الزمن يجمع نفسه بالتدريج ثم يبدأ فى الحركة ، وما تزال نهايته غير معروفة لنا، ثم عندما يغدو هدفه أكثر وضوحاً ، يسير بخطوات تزداد سرعتها بانتظام ، ثم أخيراً يحل القدر ، وينتهى كل شئ، وقد تجئ تلك النهاية مع نهاية الرواية ... وقد تأتى قبلها تاركة فترة زمنية."[٢]

ويمكن أن نطبق هذا المفهوم للزمن على رواية الطريق لنجيب محفوظ حيث نجد أن الزمن يلعب دوراً خطيراً فى حياة البطل فأمه تخرج من السجن ولا تبقى على قيد الحياة سوى ليلة واحدة ويترك الإسكندرية بعد موتها، إلى القاهرة عملاً بوصيتها بحثاً عن أبيه، وفى القاهرة يلعب الزمن دوراً خطيراً فى حياته فنقوده توشك على النفاد، وبقاؤه فى الفندق وعلاقته بكريمة زوجة صاحب الفندق لا يمكن أن تستمر ، وهنا يتحرك الزمن بسرعة شديدة فتتفق المرأة (كريمة) معه على قتل زوجها، ويقتله صابر وهو بطل الرواية كما قلنا، ويعيش هو تحت وطأة الزمن والخوف من انكشاف سرة، ولما كانت الجريمة متقنة وقد أوشك هو وشريكته على الإفلات من العقاب فإن الزمن يضرب ضربته القاضية حيث يشك فى أن كريمة قد خدعته فيقع

---

(١) بناء الراوية. ص ٢.
(٢) نفسه ص ٧٠ ، ٧١.

فى الفخ الذى رسمته له الشرطة، فيذهب إليها ويقتلها وهنا تكون نهايته.

فالزمن يفوق المكان فى أهميته، وإن كان المكان يلعب دوراً هاماً كذلك، لكن الزمن هو العامل الحاسم.

على أن الفصل الكامل بين رواية الشخصية والروية الدرامية هو فصل يقوم على التغليب ، ولا يعنى أن روية الشخصية تكون بالضرورة خالية من المواقف الدرامية، ولا أن الرواية الدرامية خالية من الشخصيات الثابتة التى نجدها فى رواية الشخصية. يقول إدوين موير فى هذا المعنى: " على أننا لا ينبغى أن نسرف فى الفصل بين هذين العالمين فإننا نجد فى كل روايات الدراما زواراً من عالم الشخصية وكذلك الحال فى كل روايات الشخصية .."[(١)]

---

(١) نفسه ص ٨١.

القصة القصيرة

القصة القصيرة، من الفنون الأدبية المعروفة عندنا، وعند غيرنا من بلاد العالم. وهى كما يتضح من تسميتها القصيرة أنها بد أن تكون قصيرة، وهذا القصر بالقياس إلى الرواية أو القصة، فهى بالتأكيد أقصر بكثير من أية رواية. ويعالج القصة القصيرة جانباً نفسياً واحداً للشخصية وتضئ جوانبه المختلفة حتى تنتهى إلى المغزى المطلوب منها، فلا يتضح مغزى القصة القصيرة إلا بنهايتها. ومن ثم سمى بعض النقاد هذه النهاية بلحظة التنوير. وكأنها اللحظة التى تكشف عن مغزى مجمل ما قدمه الكاتب من قبل. ولذلك يشترط فيها أن تحقق وحدة الانطباع.

وليس لكتابة القصة القصير قالباً محدداً يتبعه كاتبها، وإنما عليه أن يتبع أسلوبه هو، ولكل كاتب طريقته فى صوغ قصته ولنضرب مثالاً لقصة قصيرة بقصة أنطون تشيكوف الكاتب الروسى المشهور وعنوانها. فانكا، وفانكا طفل صغير يعمل عند صانع للأحذية بعد أن ماتت والدته، حيث أرسله جده للعمل خادماً فى موسكو عند ذلك الرجل. ويعرفنا الكاتب أن الطفل لم يعد له من يرعاه، لا ام ولا أب، وإنما الذى يرعاه جده، ولسوء ما يلقاه من ضرب وسوء معاملة يفكر الصبى فى كتابة خطاب لجده يتوسل إليه أن يأخذه من البيت الذى يعمل فيه. ويعده بالطاعة وأنه سيرد هذا الجميل لجده عندما يكبر، فيرعاه أفضل رعاية. وبعد كتابة الخطاب يرسله إلى جده دون أن يكتب عليه العنوان الصحيح ثم يعود إلى البيت، وينام فى سعادة فى

كنف جده فى الحلم: " ولم تمر ساعة حتى كان الغلام قد غرق فى النوم على هدهدة الآمال الحلوة، ويقرأ الخطاب على أسماع الطباخين، وكان " إيل " يسير أمام الموقد جيئة وذهاباً ، وهو يحرك ذنبه"[١]

وهذه هى النهاية التى اختارها تشيكوف للقصة. وقدم قصته بالحديث عن الطفل وأن عمره تسع سنين، وأنه يعمل صبياً لدى إلياخين صانع الأحذية منذ ثلاثة أشهر. ثم يتحدث عن الصبى وقد أخذ يستعد لكتابة خطاب لجده. ثم يذكر الجو المحيط به، ثم ما يلقاه من عذاب على يد أسرة مخدومة، ثم يطيل فى تصوير الجد وكلبيه والظروف التى يعيش فيها، وهو رجل فقير، وهذه الإطالة فى الحديث عن الجد مرتبطة بما يحلم به الطفل من التحرر من عبودية أسرة صانع الأحذية، ويكون الخطاب مهما جداً، ثم يذكر أشكال التعذيب الذى يعانى منه. ثم يوضح فرح الطفل بإتمام الخطاب حتى أنه ينسى لبس جاكتة فوق قميصه رغم شدة البرد. ثم نعرف المصدر الذى هداه إلى صندوق البرد ثم تكون النهاية التى ذكرناها[٢].

وهذا شكل من أشكال القصة القصيرة. وهناك قصة أخرى لتشيكوف وهى قصة الحرباء. وهى قصة تصور شخصية أو شميلوف مفتش البوليس، وهو رجل عديم المبدأ أو الأخلاق، يتلون فى تغيير رأية، كما تتكون الحرباء عندما توضع على أماكن مختلفة الألوان فتتلون بلونها.

---

(١) مختارات من تشيكوف: ترجمة محمد القصاص. مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٣٩.

(٢) نفسه ص ٣٥ - ٣٩.

وموضوع القصة هو أن الحداد، قد عضه كلب وأنه يصيح مطالباً بإمساك الكلب ومعاقبة صاحبة، ويتجمع عدد من الأفراد كل يشير إلى اسم هو صاحب الكلب، وكلما عرف أن صاحب الكلب شخص مسئول ينكر مفتش الشرطة ان يكون الكلب هو المخطئ وأن الحداد هو المخطئ فعلاً. وتنتهى القصة بأنه يتخلى عن موضوع صاحب الكلب ومعاقبته.

والقصة فى حد ذاتها عمل فنى يعتمد على موقف يتجمع فيه عدد من الأفراد ثم يتطور الحوار فى الموقف لتنتهى القصة النهاية التى أرادها لها الكاتب ، وهو تخلى أوشوميلوف عن مهمة التحقيق والإسراع إلى لقاء ابن أخى الجنرال، صاحب الكلب: يقول تشيكوف مصوراً ذلك: " فواصل أوشوميلوف كلامه قائلاً : نعم يا للعجب ! أراد أن يرى أخاه، وأنا لا أعلم ذلك! إذاً فهو كلبه؟ إنى فى غاية السرور! خذه .. إنه كلب لطيف صغير! يمكن أن يعض إصبعه ؟ هاهاها ! إلى أيها الكلب العزيز، لا ترتعد ... إنه جوعان هذا الكليب .. يا له من جرو جميل .. ونادى بروخور الكلب وخرج به من متجر الخشب، وانفجر الجمهور بالضحك من خير يوكين . وصاح أوشوميلوف مهدداً خريوكين ، وهو يلف معطفه الجديد حول جسمه : " سأسوى حسابك فيما بعد ! ". ثم تابع طريقة عبر الساحة."[1] وخيريوكين هو الحداد الذى عضه الكلب وقد تطول القصة القصيرة لتزيد على ثلاثين صفحة مثلاً. ولكنها مع طولها هذا تجمع خيوطها للحظة النهاية التى تكشف عن مغزاها ، وبراعة الكاتب فى تأليفها.

---

(١) نفسه ص ١٧.

المراجع

١- أ . م فورستر : أركان القصة ، ترجمة كمال عياد، دارس الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠.

٢- دكتور إبراهيم درديرى: تراثنا الأدبى فى الأدب المسرحى، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٠.

٣- أبو على القالى: الأمالى، دار الكتب العلمية، ج٣ ، بيروت ، لبنان ، د .ت.

٤- أحمد شوقى: الأعمال الكاملة مسرحية على بك الكبير.

٥- أحمد شوقى: الأعمال الكاملة مصرع كليوباترا.

٦- أحمد شوقى: الشوقيات، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت

٧- أحمد شوقى: على بك الكبير، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د. ت.

٨- أحمد شوقى: عنترة ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ت.

٩- أحمد شوقى: قمبيز ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ت.

١٠- إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

١١- ابن عبد ربه: العقد الفريد، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ص و.

١٢- ابن قتيبه : أدب الكاتب، المكتبة التجارية ، المطبعة السلفية، القاهرة.

١٣- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف ، القاهرة.

١٤- الإمام يحيى بن شرف النووى: دليل الراغبين إلى رياض الصالحين، الشركة الجديدة دار الثقافة. ط. الدار البيضاء ، ١٩٨٨.

١٥- **الأمدى** : الموازنة ج١ ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ط ٣ . مطبوعة السعادة ، القاهرة، ١٩٥٩.

١٦- **الجاحظ**: البيان والتبين ، ج٣، دار الكتب العملية، بيروت، لبنان، د. ت.

١٧- **الجاحظ**: كتاب الحيوان ، ج ٣.

١٨- **الصولى**: أخبار أبى تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧.

١٩- **القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى**: الوساطة بين المتبنى وخصومة، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، دار العلم، بيروت ، لبنان، ١٩٦٦.

٢٠- **المرزوقى** : شرح ديوان الحماسة ، هيئة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، القاهرة.

٢١- **توفيق الحكيم**: أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٢٢- **توفيق الحكيم**: بجماليون، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٢.

٢٣- **توفيق الحكيم**: بيجماليون ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، د.ت.

٢٤- **توفيق الحكيم**: بيجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة. د. ت.

٢٥- **توفيق الحكيم**: رحلة إلى الغد، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٤.

٢٦- **جميل بن معمر**: ديوانه ، جمع وتحقيق دكتور حسين نصار، مكتبة مصر القاهرة، ١٩٧٩.

٢٧- **د. رمسيس عوض**: ماذا قالوا عن أهل الكهف. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.

٢٨- **طه حسين**: حديث الأربعاء ج١، دار المعارف القاهرة.

٢٩- **دكتور عبد الحكيم حسان**: أنطونيو وكليوباترا، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٢.

٣٠- **د. عبد القادر القط:** فن المسرحية.

٣١- **د. عبد القادر القط:** فى الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٥.

٣٢- **دكتور عبد القادر القط:** فى الشعر الإسلامى والأموى، دار النهضة العربية، بيروت لبنان ١٩٧٤.

٣٣- **عز الدين إسماعيل:** قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، دار الفكر العربى. القاهرة. د.ت.

٣٤- **فتوح نشاطى:** خمسون عاماً فى خدمة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٣٥- **فوزى عطوى:** أحمد شوقى أمير الشعراء، طبعة ٣ دراسة ونصوص، دار صعب، بيروت، لبنان، ١٩٧٨.

٣٦- **قيس:** ديوانه، شعر ودراسة جمع وتحقيق دكتور حسين نصار، مكتبة مصر القاهرة، ١٩٧٩.

٣٧- **كارل نلينو** : تاريخ الآداب العربية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٣٨- **لاجوس إجرى:** فن كتابة المسرحية، ترجمة درينى خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د .ت.

٣٩- **مجنون ليلى:** الديوان، جمع وتحقيق عبد الستار احمد فراج، مكتبة مصر القاهرة، ١٩٧٩.

٤٠- **محمد مندور:** المسرح ، ط ٢ ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

٤١- **مسلم** : صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقى ،ج٣ ، دار الحديث ، ط١، القاهرة، ١٩٩٧.